Carlo Goldoni

in seiner Stellung zum französischen Lustspiel.

Eine Quellenuntersuchung.

Inaugural-Dissertation
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig
zur Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von

Johannes Merz
aus Chemnitz.

Leipzig 1903.
Druck von Emil Glausch.

Dem Andenken meiner Eltern.

Vorbemerkung.

Die Citate aus Goldonis Lustspielen entstammen, wenn nicht anders angegeben, der ed. Zatta: Opere teatrali del C. Goldoni, Venedig 1788—95. 44 Bände. Die dort nicht abgedruckten Widmungsbriefe und Vorreden entstammen den jeweils zugänglichen Ausgaben.

Einleitung.

Wie Italien zur Zeit der Renaissance in kultureller und litterarischer Beziehung einen nachhaltigen Einfluss auf Frankreich ausgeübt hatte, so machte sich im 18. Jahrhundert eine rückläufige Beweguug geltend. Auf den freien Gedankenflug der Renaissance folgte seit dem Tridentiner Konzil (1564) unter dem Druck von Inquisition und Censur eine Zeit geistiger Dürre und Gebundenheit; das gesteigerte Lebensgefühl, der heitere Genuss, den der Humanismus nach Art der Antike zu erneuen suchte, war in Sinnenrausch und lüsterne Erschlaffung ausgeartet. In diesem Zustand geistiger und körperlicher Ohnmacht gab sich das italienische Volk willig fremdem Einfluss hin.

Wie die südlichen Landschaften und in Sonderheit Neapel durch die politischen Verhältnisse auf Spanien hingewiesen wurden, so war Norditalien durch seine Lage und Verkehrsbeziehungen dem Einfluss Frankreichs ausgesetzt. Piemont, namentlich Turin, werden in den Reisebeschreibungen und Memoiren jener Zeit als ganz französisch geschildert. Auch in den übrigen norditalienischen Landschaften war die Sprache reichlich mit französischen Worten durchsetzt. Jene Leute, die halb französisch, halb italienisch sprachen, wie Maffei sie in seinem Lustspiel „il Raguet“ geisselt, waren durchaus nicht selten.[1]) Selbst angesehene Schriftsteller finden wir in solcher Mischsprache befangen; so tadelt Lessing in einem

[1]) Goldoni: Mem. II., S. 95.

Brief an seinen Bruder Karl Albergatis Stil als italienisch-französisch.

In Genua spielte im Theater Sant' Agostino dauernd eine französische Truppe. Ebenso wird uns von französischen Schauspielern aus Parma berichtet, wo am Hofe des Infanten Don Philipp der französische Minister Du Thillot für den Geist und Geschmack seines Landes eifrig Propaganda machte.

Besonders Venedig erwies sich für französischen Einfluss empfänglich. Der Karneval, die Regatten und andere Lustbarkeiten zogen alljährlich viele Fremde und besonders Franzosen nach der Lagunenstadt.[1]) So wurden fremde Sitte und Mode in Venedig rasch aufgenommen; ja, man ging in lächerlicher Nachäffung so weit, alljährlich am Himmelfahrtstag in der Merceria eine Modepuppe, die „poupée de France“ auszustellen, welche die neuesten Pariser Moden veranschaulichen sollte.

Auch die italienische Litteratur hatte sich im Bewusstsein ihrer eigenen Unzulänglichkeit der Geisteswerke fremder Völker bemächtigt. Der Abate Conti aus Padua suchte mit einer Übersetzung der „Athalia“ Racine auf die italienische Bühne zu bringen. Zur gleichen Zeit wurde in Florenz das Lustspiel „il Giudice impazzato“ aufgeführt, das Gigli den „Plaideurs“ genau nachgebildet hatte. Die Toskana weist auch die ersten Nachahmungen Molières auf. Giglis „Don Pilone“ (1711) und seine Fortsetzung „la Sorellina di Don Pilone“ gehen auf den „Tartuffe“ zurück. Nellis „Dottoressa Preciosa“ ist eine Contamination der „Précieuses Ridicules“ und der „Femmes Savantes“.

Vor allem aber ward Voltaire Gegenstand zahlreicher Übersetzungen und Nachahmungen. Seine beiden Epen „la Pucelle“ und „la Henriade“ waren von einem Unbekannten ins italienische übertragen worden; ebenso sein Roman „Candide“, der später unter dem Titel „il Rè Teodoro in Venezia“ durch Guasti eine geschickte Umgestaltung nach italienischem Geschmack erfuhr. „La Mort de César“ war in italienischer Sprache von Cesarotti im Colosseum zu Rom aufgeführt worden.

---

[1]) Goldoni: Mem. ed. Löhner, S. 7.

Das gleiche Stück wurde nochmals in Venedig vom Jesuiten Bettinelli bearbeitet, der später auch „Rome sauvée" auf die italienische Bühne brachte. Eine reiche Übersetzerthätigkeit entfaltete die Familie Gozzi in Venedig. Carlo Gozzi, der bereits die Satiren Boileaus übersetzt hatte, liess Voltaires „Zaire" in italienischer Sprache aufführen.[1]) Doch gab er sich dem ausländischen Einfluss nicht rückhaltslos hin; als Patrizier von altem Schlag sah er sich bald im Gegensatz zu der neuen, französisierenden Zeitrichtung. Sein Märchen „l'Augellin belverde" macht sich über die französischen Encyclopädisten lustig, die man in Venedig eifrig las und lobte, nicht aus innerer Überzeugung, sondern nur weil es die Mode heischte; im Gegensatz zu jener überzeugungslosen Menge schreibt er grollend in seinen „Memorie inutili": „I Volter e i Russô (= Rousseau) non seducono il mio interno." Sein jüngerer Bruder Gasparo Gozzi übertrug gemeinsam mit seiner ersten Gemahlin Luigia Bergalli zahlreiche französische Lustspiele. Als bekanntestes sei Boursaults: „Esopo in città" hervorgehoben.

Destouches hatte in der Herzogin Serbelloni aus Venedig eine geistvolle, wenn auch oft bizarre Übersetzerin gefunden. Die Venezianerin Bettina Caminer Turra übersetzte für die venezianer Bühnen die Lustspiele von Mercier und d'Arnaud, die sie später unter dem Titel „Composizioni teatrali moderne" 1772 veröffentlichte.

Ein begeisterter Bewunderer des französischen Theaters war Bettinas Jugendgeliebter, der Graf Albergati. Er stand in regem Briefwechsel mit Voltaire und war ein eifriger Verbreiter französischen Geistes in Italien. Auf seinem Landsitz Zola bei Bologna fand das französische Theater auf viele Jahre eine Heimstätte. Die Stücke waren teils von Albergati selbst, teils von seinem Freund Agostino Paradisi aus Reggio übersetzt und wurden später, als nach Albergatis Weggang jene Liebhaberbühne verwaiste, in drei Bänden gedruckt.[2])

[1]) Opere III. Vergl. Tribolati: „Saggi critici e biografici." Pisa 1891.

[2]) Scelta di tragedie francesi tradotte dall' Albergati e dal Paradisi; 3 volumi. Modena 1764—1768.

Neben Voltaires Stücken, von denen wir „Sémiramis" und „Tancrède" in Albergatis Briefwechsel erwähnt finden, übertrug er auch das Theater des älteren Crébillon, trotz aller Einwände Voltaires, dem er „Idoménée" in italienischer Übersetzung vorlegte. Crébillons Stücke scheinen in Italien gerade wegen ihrer pathetischen Furchtbarkeit Beifall gefunden zu haben. Noch Goethe wohnte 1786 auf seiner italienischen Reise einer Aufführung der „Electra" bei.

In Venedig, das seit den Zeiten des Cinquecento die erste Theaterstadt Italiens gewesen war, empfand man den Verfall der italienischen Bühne am meisten. Daher finden wir gerade hier die zahlreichen, oben erwähnten Übersetzungen. Aber so ernst auch diese Bemühungen gemeint waren, sie blieben ohnmächtige Versuche, sich über den Verfall der einheimischen Litteratur hinwegzutäuschen durch Herübernahme französischer Geisteswerke, die doch nie Gemeingut des Volkes werden konnten, da sie seinem Empfinden zu fern standen. Schon damals werden Stimmen laut, die auf das verächtliche solch sklavischer Abhängigkeit von Frankreich hinweisen, und entrüstet schreibt ein vaterlandsliebender Venezianer in der Zeitschrift „il Caffè" No. XXX.: „I Principi italiani vedendo il cattivo stato della commedia nostra, invece di cercar di trarnelo, come non sarebbe loro stato difficile, si sono rivolti al più pronto partito di cercare nel francese quel piacere, che non li prometteva il nazionale."

Die Namen jener Übersetzer sind daher mit Recht vergessen. Ihre Werke wurden verdrängt von einem, der in seinem besseren Verständnis für die Bedürfnisse des Volkes den weiteren Schritt that, das, was er vom französischen Theater gelernt hatte, auf die heimische Schaubühne zu übertragen, dem Geschmack des Volkes anzupassen, und so jene Nachblüte des italienischen Lustspiels zu zeitigen, für die man die Bezeichnung „il Risorgimento" gemünzt hat. Ihr Begründer ist Carlo Goldoni.

Wenn italienische Litterarhistoriker aus einigen kurzen Bemerkungen in seinen Memoiren haben folgern wollen, dass Goldoni wenig belesen sei, so ist dies unzutreffend. Im

Gegenteil, Goldoni war mit einheimischer und fremder Litteratur ziemlich vertraut. Wie er uns in seinen Memoiren erzählt, hatte er schon in früher Jugend auf dem Landsitz seines Grossvaters Gelegenheit, Theateraufführungen beizuwohnen. Es waren dies kurze Stegreifstücke, die ohne inneren Wert nur der Erheiterung dienen sollten. Die Bibliothek seines Vaters enthielt auch mehrere Lustspiele, die Goldoni mit Eifer verschlang. Besonders waren es Stücke von Giacinto Andrea Cicognini, an denen der frühreife Knabe Gefallen fand.[1]) Als Frucht dieser Lektüre ist jenes verlorene, auch dem Titel nach unbekannte Stück anzusehen, in dem der achtjährige Goldoni zum ersten Mal seine schriftstellerische Begabung zeigte.

Auf dem Jesuitenkolleg zu Perugia hat Goldoni kaum viel von italienischer Litteratur erfahren. Denn wie Nocchi[2]) ausführt, war Dante als barbarisch verworfen und von den zahmen Schulschriften des Jesuiten Bettinelli verdrängt. Dass Goldoni dennoch im Gegensatz zu den meisten Zeitgenossen „die göttliche Komödie“ ziemlich gut gekannt haben muss, ist von Buacinto[3]) nachgewiesen worden, der in einem Brief Goldonis eine längere Stelle aus Inferno XXXIII, 151 ff. citiert fand. Ausserdem nimmt Goldoni nur an wenigen Orten Bezug auf die einheimische Litteratur. Genaue Kenntnis der „Gerusalemme liberata“ spricht aus seinem Lustspiel „il Tasso“, das mit zahlreichen Citaten und Einzelheiten aus Tassos Werk und Leben durchsetzt ist. Bekanntschaft mit Ariost verrät eine Stelle in dem Widmungsbrief zu „la finta Ammalata“[4]), wo Goldoni einige, dazu noch ziemlich unbekannte Verse aus dem „Orlando furioso“ (canto 46) citiert. Im Vorwort zu „la Guerra“[5]), bringt Goldoni ein Citat aus Salvator Rosas Satire „la Guerra“, die aber im übrigen trotz des gleichen Titels mit Goldonis Stück nichts zu thun hat.

Während der weiteren Studien bei den Dominikanern in

[1]) Vergl. Gallanti: C. Goldoni Venedig 1880. S. 492 ff.
[2]) Nocchi: C. Goldoni e le sue commedie, Leipzig 1876. S. 16.
[3]) Archivio Veneto Bd. 19, S. 135 ff.
[4]) ed. Torino Bd. 5, S. 170.
[5]) ed. Napoli Bd. 19.

Rimini hat Goldoni in seinen Musestunden Plautus, Terenz, Aristophanes und Menander gelesen, die er in dicken, verstaubten Folianten auf der Klosterbibliothek fand.[1])

Auch das juristische Studium in Pavia liess Goldoni weitere Gelegenheit zu umfassender Lektüre. In der Bibliothek des Professor Lanzio lernte er das erste Mal französische und spanische Theaterstücke kennen.[2]) Leider fehlen genauere Angaben über die Stücke selbst. Erst um diese Zeit (1721/22) begann Goldoni französisch zu lernen. Bald darauf (1723/24) kam ihm ganz zufällig die erste Charakterkomödie in die Hände, Machiavellis „Mandragora". Um sein übergrosses Gefallen an jener, dem damaligen Geschmack verpönten „commedia erudita" gleichsam zu entschuldigen, fügt Goldoni hinzu, er habe damals freilich Molière noch nicht gekannt. Sicherlich hat er in dem folgenden Jahrzehnt (1725—1735) die französischen Klassiker, besonders Molière, eingehend gelesen: und nun beginnt seine schwärmerische Verehrung für den französischen Lustspieldichter, eine Begeisterung, die in seinen Widmungsbriefen und Memoiren allenthalben beredten Ausdruck findet und, gleich einer Panegyrik, in dem Stück „il Molière" gipfelt. Dass Goldoni im Anschluss an Grimarests Biographie in diesem Stück Wahres und Erdichtetes aus Molières Leben vermengt hat, haben Lüder[3]) und Neri[4]) fast gleichzeitig dargethan. Vermutlich waren Molières Werke in Venedig ziemlich verbreitet. Vielleicht besass Goldoni auch selbst eine kleine Ausgabe. Besonders rühmend hebt er hervor, dass der Patrizier Balbi in seiner Privatbibliothek sehr gute Ausgaben von Molière, sowie von Corneille, Racine und Voltaire besitze.[5]) Auf die Bühne kamen Molières Lustspiele in Venedig nicht. Dort herrschten die Musikdramen Metastasios, die auch den jungen Goldoni eine Zeitlang fesselten, bis er nur allzubald

---

[1]) Goldoni: Mem. I. S. 27.

[2]) Goldoni: Mem. I. S. 60.

[3]) Lüder: Carlo Goldoni in seinem Verhältnis zu Molière. Leipziger Dissertation. Oppeln 1883. S. 15 ff.

[4]) Neri: Aneddoti Goldoniani. Ancona. 1883. S. 51 ff.

[5]) Widmungsbrief zu „la Madre amorosa." ed. Pasquali Bd. 12, S. 91.

ihren Unwert erkannte. Ausser den französischen Klassikern hat Goldoni noch manchen anderen Schriftsteller gelesen. Doch würde man fehlgehen, wenn man seine damalige Kenntnis von französischer Litteratur aus dem in den Memoiren erwähnten ableiten wollte, wie dies irrtümlich von Pèrcopo und Rabany gethan worden ist. In den Memoiren, die Goldoni bekanntlich erst am Lebensabend verfasste, ist mancher französische Schriftsteller genannt, den er erst während der letzten 30 Jahre, die er in Paris verbrachte, kennen lernte. Für die italienische Litteratur ist aber nur die Zeit bis zu Goldonis Übersiedlung nach Frankreich (1762) von Belang. Die später verfassten Werke sind meist französisch geschrieben und darauf erst ins italienische zurückübersetzt worden. Um zu ermitteln, was Goldoni in seiner Heimat von französischer Litteratur kannte, sind wir vielmehr auf gelegentliche Äusserungen in seinen Vorreden und Briefen aus jener Zeit angewiesen. Seine Belesenheit verrät sich auch in manchem nicht übel angebrachten Gelehrsamkeitswitz, ähnlich wie wir es bei Jean Paul finden. Goldoni wechselte schon damals Briefe mit Voltaire und Frau Du Boccage, worauf wir an späterer Stelle näher eingehen werden. 1758 lernte er den Franzosen Grosley [1]) kennen, mit dem er oft ganze Tage zusammen war. Ferner stand Goldoni mit dem Diplomaten Gabriele Cornet [2]) in persönlichem und schriftlichem Verkehr; auch mit dem vorher erwähnten Minister Du Thillot in Parma hat er wohl schon von Venedig aus Briefe gewechselt.

Bei allem Lob, das Goldoni dem Ausland zollt, bleibt er durch und durch Italiener; ja, er zeigt oft einen geradezu engherzigen Lokalpatriotismus für seine Vaterstadt. Mag man auch mit Recht behaupten, Goldonis Sprache sei von Gallizismen durchsetzt [3]), ihm klingen dennoch die Laute seines weichen venezianischen Dialektes traut und innig gegenüber dem feineren und kühleren Französisch. Und an mehr als einer Stelle finden

---

[1]) Siehe Neri a. a. O. S. 32 ff.

[2]) Masi: Lettere di C. Goldoni. Bologna 1880. Nr. 11. 12. 23. 35. 59.

[3]) Rabany: C. Goldoni. Paris 1896. S. 75.

sich Worte wie die folgenden: „a fronte del Dialetto nostro scarso è quello dei Francesi, e i modi loro e le loro frasi hanno cotal suono, che alle orecchie nostre non tornerebbe in acconcio.“[1]) In zwei anderen Briefen[2]), die er in seinem geliebten Dialekt abgefasst hat, wirft er den Franzosen den allzuhäufigen Gebrauch von Superlativen vor.

Goldoni und die Poetik Rapins.

Goldoni selbst hat seine dramatischen Theorien in einer kurzen Vorrede zusammengefasst, die zunächst für die Bettinelliausgabe 1750 bestimmt war und in der Folgezeit auch den meisten anderen Ausgaben vorangestellt wurde. Ferner hat er seine dramatischen Theorien in ein Lustspiel „il Teatro comico“[3]) eingekleidet. Manche dramaturgische Bemerkung findet sich auch in seinen Vorreden und Widmungsbriefen, die, wie er vielfach betont, mehr für das Publikum, als für den jeweiligen Gönner bestimmt sind.[4]) Goldoni giebt im Eingang seiner Vorrede[5]) selbst zu: „Trattati di Poetica, Tragedie, Drammi, Commedie d'ogni sorta ne ho letto anch' io in quantità, ma dopo d' avermi gia formato il mio particolare sistema o mentre me lo andava formando.“

Zwei Theoretiker sind es, auf die er in dieser Vorrede Bezug nimmt: Giason de Nores und der französische Jesuitenpater Rapin.

Der erstgenannte, von griechischer Abkunft, wirkte in der

---

[1]) ed. Pasquali Bd. 13. S. 18. 19. Widmungsbrief zu „la Sposa persiana.“

[2]) Archivio Veneto 1882. S. 428.

[3]) Vergl. Lüder a. a. O. S. 12—15.

[4]) ed. Pasquali Bd. 14. S. 100. Vorrede zu „la Donna di testa debole.“

[5]) ed. Torino Bd. 1. S. 21.

zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an der Universität Padua als Professor und ist besonders bekannt durch seine litterarischen Fehden mit Guarini. Goldoni citiert eine längere Stelle aus Giasons lateinischem Kommentar zu Horaz. Im übrigen lassen sich Beziehungen unseres Dichters zu diesem Kritiker nicht nachweisen.

Von merklichem Einfluss auf Goldonis dramatische Theorien ist dagegen der an zweiter Stelle genannte Rapin gewesen. Er war Jesuitenpater in Tours (1621—1687) und verfasste neben mehreren lateinischen Gedichten eine umfangreiche Poetik unter dem Titel: „Réflexions sur l' Éloquence, la Poétique, l'Histoire et la Philosophie." Amsterdam 1686. Goldoni hat dieses Buch ziemlich genau studiert und mehrere Stellen daraus wörtlich übersetzt. So heisst es:[1]) „la cosa più essenziale della commedia è il ridicole." Ebenso sagt schon Rapin (Seite 195): „le ridicule est ce qu' il y a de plus essentiel à la comédie." Naturwahrheit und Moral sind die beiden grossen Ziele, die Goldoni stets im Auge hat, bisweilen sogar auf Kosten des Künstlerischen. In seinem ausgeprägten Streben nach Naturtreue hat unser Dichter, wie so mancher Schriftsteller seiner Zeit, Bedenken, Lustspiele in Versen zu schreiben; statt dessen empfiehlt er eine Prosa, die sich möglichst eng an die lebendige, gesprochene Sprache des Volkes anlehnen soll, selbst auf die Gefahr hin, unpoetisch und sprachlich unkorrekt zu werden. Er sagt: „ho creduto sempre cosa utile, far parlar gl' attori di ciasched' una commedia non col linguaggio poetico, ma con quello della natura." Als erkünstelt weist Goldoni auch das Sonett zurück, das die commedia erudita an den Schluss eines jeden Aktes zu setzen pflegte.[2]) In den wenigen Fällen, wo Goldoni sich des Verses bedient, geschieht es meist im Anschluss an französische Vorlagen z. B. in „il Molière" oder in „Don Giovanni Tenorio"; und zwar hat er den martellianischen Vers (paarweise gereimte Vierzehnsilbler) gewählt, wegen der Ähnlichkeit mit dem fran-

[1]) ed. Torino Bd. 1. S. 12.

[2]) ed. Pasquali Bd. 4. S. 9. Vorrede zu „l' Avventuriere onorato."

zösischen Alexandriner. Als unwahr verwirft er die im damaligen Lustspiel beliebten nomi parlanti, die gleich einer Aufschrift die Eigenarten und Schwächen der betreffenden Person im voraus andeuten.[1]) Weiter wirft Goldoni die Frage auf[2]), ob man im Lustspiel bloss die schöne Natur nachahmen solle und nicht auch die niedrige. Hierauf giebt er die Antwort: „tutto è susceptibile di commedia, fuorchè i difetti che rattristano, ed i vizj che offendono.“ In diesem Streben nach Naturwahrheit berührt sich Goldoni des öfteren mit gleichartigen Ausführungen Rapins. So citiert er die Worte: „bisogna mettersi bene in capo, che i più grossolani tratti della natura piaccino sempre più che i più dellicati fuori del naturale.“ Ebenso heisst es bei Rapin (Seite 196): „car il faut bien se mettre dans l'esprit, que les traits les plus grossiers de la nature, quels qu'ils soient, plaisent toûjours davantage, que les traits les plus délicats, qui sont hors du naturel.“ Mit Rapin fordert Goldoni volle Illusion, die über den Vorgängen auf der Bühne die Wirklichkeit kurze Zeit vergessen mache. „Quando si rappresenta sul teatro, non deve essere, se non la copia di quanto accade nel mondo. La commedia è quale deve essere, quando ci pare di essere in una compagnia del vicinato o in una familiare conversazione, allorchè siamo realmente al teatro, e quando vi si vede se non se cio, che si vede tutto giorno nel mondo.[3]) Ebenso finden wir bei Rapin (Seite 195): „il faut toutefois observer, que le vray ridicule de l'art, qu'on cherche sur le théâtre, ne doit estre que la copie du ridicule, qui est dans la nature. La comédie est comme elle doit estre, quand on croit se trouver dans une compagnie du quartier ou dans une assemblée de famille, estant au théâtre, et qu'on y voit que ce qu'on voit dans le monde.“ Die Naturwahrheit hat bei Goldoni selbst gegenüber der Forderung der Einheiten den Vorzug. Hier unterscheidet er sich merklich von Rapin und den meisten französischen Schriftstellern jener Zeit, die sich noch, wenn auch unwillig, Aristoteles fügen. Im Gegensatz

[1]) ed. Pasquali Bd. 14. S. 247. Vorrede zu „Sior Todero Brontolon.“
[2]) ed. Pasquali Bd. 15. S. 237. Vorrede zu „le baruffe chiozzotte.“
[3]) ed. Torino Bd. 1. S. 21.

steht Goldoni hier auch zur commedia erudita, die sich als Abklatsch der Antike gehorsam den Einheiten fügte, ja in spitzfindigen Auslegungen Aristoteles noch zu überbieten suchte, indem sie z. B. die Einheit der Zeit auf die zwölf Stunden des Sonnentages beschränken wollte. Besonders ausführlich äussert unser Dichter seine Meinung über die Einheiten in dem Widmungsbrief zu „i Malcontenti“[1]), der an den englischen Residenten Murray in Venedig gerichtet ist. Er geht von der Ansicht aus, dass: „Aristotele colla sua poetica e Orazio, suo imitatore, ci abbiano recato assai più danno che utile.“ Schuld hieran ist nicht Aristoteles, sondern seine pedantischen Kommentatoren; denn, so heisst es im Widmungsbrief zum „Nerone“:[2]) „se tornasse a vivere ai nostri giorni Aristotele, darebbe altri precetti nella sua poetica.“ Statt der scena stabile, die der Phantasie des Dichters die grössten Beschränkungen auferlegt und in vielen Fällen ganz unwahrscheinlich ist, empfiehlt Goldoni Veränderung des Ortes, doch so, dass es mit der Zeit vereinbar ist, die der Dichter dem Stück zugemessen hat: verschiedene Zimmer innerhalb eines Hauses oder ähnliche, nicht allzuweit auseinanderliegende Örtlichkeiten. Dergleichen Vorschläge hatte schon Vituperanus[3]) im 16. Jahrhundert gemacht. Die Einheit der Zeit hat Goldoni seltener verletzt, da ja seine Komödien mehr alltägliche Vorgänge behandeln, die sich auch im gewöhnlichen Leben in wenigen Stunden abspielen. Hingegen fehlt es Goldonis meisten Stücken an einheitlicher Handlung. An mehr als einer Stelle führt unser Dichter aus, dass die Ökonomie des französischen Dramas nicht nach dem Geschmack der Italiener ist.[4]) Auch Metastasio empfand die einfache Handlung der französischen Stücke als Fehler. Nie würden die Italiener sich in der Komödie mit einem Charakter begnügen; sondern es müssen mehrere stark

---

1) ed. Pitteri Bd. 4. S. 89—93.

2) Abgedruckt bei Malamanni: „Nuovi Appunti...“ S. 212.

3) Vergl. Ebner: Beiträge zu einer Geschichte der Einheiten in Italien. Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Heft 18. S. 84 ff.

4) ed. Pasquali Bd. 15 S. 95. Vorrede zu „la Madre amorosa“.

ausgeprägte Charaktere im Vordergrund stehen, die unter sich durch gemeinsame Intriguen verbunden sein und harmonisch zusammen wirken sollen. Dazu kommt noch der italienische Hang zu breiter Darstellung, der bei Goldoni nicht zu verkennen ist. Dies fällt besonders auf, wenn unser Dichter aus dem Französischen übersetzt, wobei er die knappe, vielfach abstrakte Ausdrucksweise der Vorlage in anschauliche, behagliche Breite auflöst.

Nach echter Art des 18. Jahrhunderts befolgt Goldoni mit seinen Komödien den Zweck, im Ergötzen zu belehren. Auch hier kann er es sich nicht versagen, eine längere Stelle aus Rapin wörtlich anzuführen, ein deutlicher Beweis, wie hoch er jenen französischen Traktat schätzte. Er sagt in der Vorrede zu „l'Erede fortunata“ [1]): „sendo la commedia un immagine della vita commune, il fine deve essere di far vedere sul teatro i difetti di particolari per guarir' i difetti del pubblico e di corregere le persone col timore di essere poste in ridicolo.“ Dies klingt stark an Rapin (Seite 125) an: „la comédie, qui est une image de la vie commune, corrige les défauts publics en faisant voir le ridicule des défauts particuliers.“ In der Vorrede zu „Il Padre di famiglia“ [2]) heisst es: „vorrei non solamente dilettare, che sarebbe piccolo prò, ma fare ancora qualche giovamento“, und mehrfach bezeichnet es Goldoni als besonderen Wert eines Stückes, dass es „piena di morale“ sei. Um dieser moralischen Wirkung um so sicherer zu sein, will Goldoni die zu geisselnden Charakterfehler möglichst deutlich darstellen. In der Vorrede zu „la Donna volubile“ sagt unser Dichter: „Per far rilevare un carattere sulle scene conviene necessariamente di pingere con i più forti e vivi colori“; ähnlich sagt Rapin (Seite 197): „Il reste à examiner si l'on peut faire dans la comédie des images plus grandes que le naturel, pour toucher davantage l'esprit des spectateurs par de plus grands traits et par des impressions plus fortes.“ Dies hofft Goldoni dadurch zu erreichen, dass er alles Reden und Thun der betreffenden Lust-

[1]) ed. Pasquali Bd. 15. S. 4.

[2]) ed. Torino Bd. 9. S. 83.

spielfigur als Ausfluss ihrer Charakterschwäche erscheinen lässt; kurzum, Goldoni karrikiert. So hat er beispielsweise das Streben: „di rappresentare un ipocrito molto più espressivo di quello di Molière.[1]) Wenn Goldoni trotz dieser übertriebenen Charakterfehler die betreffende Person am Schluss des Stückes der Moral wegen als gebessert hinstellt, so geschieht dies oft auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese übermässig gesteigerte Moral nicht Goldonis wahre Natur ist. Er ist viel zu sehr Venezianer, „morbinoso", leichtlebig und voll gutmütiger Biederkeit als dass er selbst dort, wo er das Gebiet der weinerlichen Komödie streift, in moralischem Vernünfteln aufgehen und in Gefühlsschwelgerei zerfliessen könnte.

Bis auf wenige Ausnahmen hat Goldoni in seine Stücke die beiden Diener der Stegreifkomödie übernommen. Arlecchino und Brighella sind die Träger der derben Komik, ohne die das italienische Lustspiel im Gegensatz zu dem mehr aristokratischen, französischen Theater nicht bestehen kann. Bald lässt Goldoni eine ernstere Scene durch die Diener parodieren, wobei er sich auf Molières Vorbild beruft; bald treten Arlecchino und Brighella mit drastischen Wortwitzen und derben Scherzen auf, die mit dem Stück selbst gar nichts zu thun haben. Sogar Zweideutigkeiten sind nicht vermieden, wenn Goldoni auch ängstlich beteuert, es liege ihm fern, Anstoss erregen zu wollen.[2]) Wie Rapin empfiehlt er „la delicata barzelletta", den klugkomischen Witz, worin er gleich den französischen Theoretiker sieht: „il fiore d'un bel ingegno e quel talento, che vuol la Commedia."

Bei dieser Auffassung von dem Wesen der Komödie, bei seiner strengen Forderung von Naturwahrheit und Moral konnte Goldoni weder in der commedia dell' arte, noch in der schon halbvergessenen commedia erudita Befriedigung finden. Das Stegreifspiel voll derber Komik und obscönem Witz war für den Gebildeten unerträglich. Form und Inhalt waren in gleicher Weise verwahrlost.

[1]) Neri a. a. O. S. 61.

[2]) Vergl. ed. Pasquali Bd. 13. S. 23.

Die commedia erudita war zu Goldonis Zeit schon von der Bühne verschwunden. Ihre durch klassischen Regelzwang bedingte Frostigkeit konnte unsern Dichter nicht dazu anregen, diese Lustspielart zu erneuen, wenn er sich auch mit manchem ihrer Vertreter unbewusst berührt.[1] So teilt er mit Ruzante (1502—42), dem Schöpfer der paduanischen Volkslitteratur, den Realismus der Darstellung, während sein Stil an Calmos venezianische Dialektkomödien erinnert.

Infolge der französisierenden Richtung seiner Zeit sah sich Goldoni bei der Reform der italienischen Schaubühne auf das französische Lustspiel hingewiesen. Dort fand er sein Ideal: eine nationale, naturwahre, moralische Charakterkomödie, an der Adel und Bürger ohne Unterschied sich ergötzten. Während seines Aufenthaltes in der Toskana (1744—48) sah er das französische Charakterlustspiel, das er bisher nur aus Büchern kannte, auch auf der Bühne, teils in Übersetzung, teils in freier Bearbeitung von Gigli uud Nelli; mit letzterem verkehrte er auch persönlich.[2] Goldoni hat also die Reformbestrebungen der toskaner Lustspieldichter wohl gekannt, wenn er ihrer auch in den Memoiren nicht gedenkt.

[1]) Über die schon oft erörterte Stellung Goldonis zur commedia dell' arte und zur commedia erudita vergl. die erschöpfenden Ausführungen von Galanti: „C. Goldoni“ S. 59/189.

[2]) Vergl. Landau, Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1896, Nr. 43. 52. 53.

Goldoni und das französische Lustspiel des XVII. Jahrhunderts.

Betrachten wir zunächst, was Goldoni der französischen Charakterkomödie des 17. Jahrhunderts entlehnt hat. Seltener sind es ganze Stücke, sondern meist nur einzelne Charaktertypen. In dem moralisch-lehrhaften Schluss weicht Goldoni von seinen Vorlagen ab.

Goldonis Beziehungen zu P. Corneille sind nicht eng. Vermutlich las er seine Werke schon in Venedig im Original; auch Barettis Übertragung war ihm nicht unbekannt. Nur an wenigen Stellen nimmt Goldoni auf Corneille Bezug. In seinen Memoiren [1]) lobt er die Vorreden, die jener seinen Dichtungen vorausgeschickt hat. Ferner sah er während seines viermonatlichen Aufenthalts in Florenz (1744) auf einer Liebhaberbühne den „Menteur" aufführen. [2]) Das Stück wurde wahrscheinlich in der Übersetzung von Louis Riccoboni gespielt. [3]) Diese Theatervorstellung mag Goldoni den ersten Gedanken zu seinem „Bugiardo" gegeben haben, der im Frühjahr 1750 in Mantua die Uraufführung erlebte. Goldoni bekennt offen, dass er das Stück von Corneille entlehnt hat. „Jo svelerò ai miei leggitori aver il soggetto della presente commedia tratto in parte da quella del Cornellio"; [4]) ja er ist unwillig, dass Bettinelli in seinem Druck diesen Passus weggelassen hat und befürchtet in seiner bekannten Wahrheitsliebe: „non mancherà, chi dirà il bugiardo esser' io medesimo, arrogandomi l'altrui merito e l' altrui fatica." Auch Corneilles „Épître" und

[1]) Mem. II, S. 54 ff.

[2]) Goldoni giebt in den Memoiren Bd. I, Kap. 48 das Jahr 1742 an; doch wie Löhner (Neudruck der Memoiren I, S. 381) nachweist, muss es 1744 heissen.

[3]) Vergl. Hoefer: Bibliographie.

[4]) ed. Torino Bd. I. S. 243.

die zugehörige Vorrede „au Lecteur" muss Goldoni gekannt haben; denn wie dort, so findet sich auch bei ihm der Irrtum, dass das spanische Stück: „la verdad sospechosa" von Lope de Vega stamme, während es in Wirklichkeit doch Alarcon zum Verfasser hat, wie schon Corneille im „Examen du Menteur" berichtigend mitteilt. Also kann Goldoni diesen „Examen" nicht gekannt haben.

Hinsichtlich des Grades seiner Abhängigkeit sagt Goldoni: „servito appena mi sono dell' argomento, seguito ho in qualche parte l' intreccio, ma chi vorrà riscontrarlo, dopo alcune scene, che si somigliano, troverà il mio Bugiardo assai diverso dagli altri due"; ein Urteil, das, wie wir im folgenden sehen werden, nicht ganz zutreffend ist.

Bei der deutlichen Quellenangabe hat man schon frühe den „Bugiardo" mit dem „Menteur" verglichen. Voltaire [1]) nimmt in seinen „Remarques sur le Menteur" kurz Bezug auf das italienische Stück. Ausführlicher beschäftigt sich Carrer [2]) mit dieser Frage. In neuerer Zeit hat Škola [3]) Goldonis Abhängigkeitsverhältnis von Corneille flüchtig berührt; wie ich glaube, ohne dem Italiener gerecht zu werden.

Zunächst sei dem bekannten Inhalt des „Menteur" eine Analyse des „Bugiardo" gegenüber gestellt.

Der schüchterne Florindo hat seiner Geliebten Rosaura eine Serenade gebracht, ohne sich selbst dabei zu zeigen. Noch erschöpfen sich Rosaura und ihre Schwester Beatrice in Vermutungen, wem sie dieses Abendständchen verdanken, als Lelio auf sie zutritt, der eben aus Neapel zurückgekehrt ist. Er giebt sich für einen Grafen aus und erklärt, er habe als stiller Liebhaber den Damen diese Musik bestellt. Am nächsten Morgen teilt Pantalone seinem Sohne Lelio mit, er solle Rosaura zur Frau haben. Ohne zu ahnen, dass die ihm zur Gattin vorgeschlagene eines jener Mädchen ist, mit denen er bei der

[1]) ed. Beuchot Bd. 31 S. 494.

[2]) Vita di C. Goldoni, Venedig 1824 III, S. 127—132.

[3]) Corneilles „le Menteur" und Goldonis „il Bugiardo" in ihrem Verhältnis zu Alarcons „la verdad sospechosa". Programm der K. K. Staats-Realschule Pilsen 1882. S. 59—62.

Serenade galant geschäkert hat, macht Lelio allerhand Ausflüchte, um den Vater von seinem Plan abzubringen. Als nichts verfängt, lügt er ihm vor, er habe sich bereits in Neapel vermählt. Pantalone schenkt der abenteuerlichen Erzählung seines Sohnes Glauben. Doch bald darauf erfährt er durch einen Brief, dass sein Sohn nicht verheiratet ist, wohl aber einem Mädchen in Rom die Ehe versprochen und sie dann heimlich verlassen hat. Vergebens sucht Lelio mit neuem Lügengewebe die Situation zu retten. Es treten Schergen ein, um Lelio gefangen zu nehmen; denn das betrogene Mädchen hat gegen den ungetreuen Liebhaber einen Haftbefehl erlangt. Reuig gelobt der Lügner Besserung.

Neben diese an sich einfache Haupthandlung hat Goldoni eine Fülle von Intriguen und episodischen Vorgängen gestellt. Zu den aus dem „Menteur" herübergenommenen Personen sind noch sechs neue hinzugefügt worden. Während in der französischen Vorlage (II, 3) der Vater von Clarisse nur flüchtig erwähnt ist, bringt Goldoni den Vater von Rosaura und Beatrice als Dottore Ballanzoni auf die Bühne. Ferner sind, besonders gegen den Schluss hin, unverkennbar einige Züge aus der „Suite du Menteur" entlehnt. Škola scheint dies ganz entgangen zu sein. Florindo wird wohl diesem Stück entsammen und in Philiste, dem schüchternen Liebhaber der Mélisse, sein Vorbild haben.

An Länge übertrifft das italienische Stück das französische um mehr als die Hälfte. Den 35 Scenen des „Menteur" stehen hier 56 gegenüber, wobei allerdings manche Wiederholung vorkommt.

Betrachten wir nun eingehend die einzelnen Züge, die Goldoni Corneille entnommen hat. Die Serenade in geschmückter „Peota", die das Stück stimmungsvoll eröffnet (I, 1), hat ihr Urbild bei Corneille I, 5, wo Dorante seinen Freunden von einer prächtigen Serenade vorlügt. Wenn auch für einen Venezianer Serenaden fast etwas alltägliches sind, so hat sich Goldoni im vorliegenden Fall doch wohl Corneille angeschlossen, da sich etwas ähnliches merkwürdigerweise sonst in seinen Stücken nirgends findet. Der derbplumpe Arlecchino, der durch seine naiven Einwürfe beständig die hochtrabenden Lügen

seines Herrn in ein lächerliches Nichts auflöst, muss sich auf dessen Befehl dazu bequemen, das Geflunker Lelios nicht mehr als „bugie", sondern als „spiritose invenzioni" zu bezeichnen (I, 4). Ähnlich nennt bei Corneille (I, 6) Cliton in seiner verschmitzten Bedientenart die Lügen seines Herrn mit dem beschönigenden Wort „rêveries". I, 8 hat viele Anklänge an „le Menteur" I, 5. Lelio trifft seinen alten Freund Ottavio und erzählt dem eifersüchtig aufhorchenden, er habe in der letzten Nacht den Töchtern des Dottore eine Serenade gebracht und sei darauf bei üppigem Mahl mit ihnen zusammen gewesen.

Die Rivalitätsstreitigkeiten zwischen Rosaura und Beatrice (II, 6) stammen aus Corneille IV, 9. Allerdings ist in der französischen Vorlage diese Scene weit vornehmer gehalten als bei Goldoni, der hier ziemlich trivial wird. II, 12 ist eine direkte Nachbildung von „le Menteur" II, 5. Pantalone (= Géronte) will Lelio (= Dorante) mit Rosaura (= Clarisse) vermählen. Um dem zu entgehen, erzählt Lelio seinem Vater eine abenteuerliche Geschichte, wie er sich in Neapel habe verloben müssen. Der lange Bericht, den bei Corneille (v. 605—662) Dorante hierüber giebt, ist bei Goldoni in kurze Sätze aufgelöst und durch ängstliche Zwischenfragen Pantalones dramatisch belebt. Im übrigen hat sich Goldoni selbst in den geringsten Einzelheiten wörtlich der französischen Vorlage angeschlossen. In II, 18 fordert Ottavio Lelio zum Zweikampf heraus, da er mit seinen Lügen die Ehre des Dottore angetastet hat. Dies ist eine weitere Ausführung von „le Menteur" (II, 4. 8). In der folgenden Scene (II, 19) prahlt Lelio, er habe den Gegner getötet; ebenso bei Corneille IV, 1. Da tritt der totgeglaubte Ottavio ein; der eben noch so stolze Prahlhans ist als Feigling entlarvt und muss sich von seinem Diener ein spöttisches: „Sior padron, il morto cammina" (= v. 1164 les gens, que vous tuez, se portent assez bien) ins Gesicht schleudern lassen.

Aus der „Suite du Menteur" (I, 6) stammt die Grabschrift, die Lelio in einer Art Galgenhumor sich selbst verfasst (II, 21). Die Scene III, 3, wo Pantalone, der durch einen Brief den wahren Sachverhalt von Lelios Heirat erfahren hat, den

Sohn deswegen zur Rechenschaft zieht, hat bei Corneille V, 3 ihr Vorbild. Wie Géronte seinem Sohn den Ehrbegriff des Edelmanns auseinandersetzt, so hält Pantaloue ihm das leuchtende Bild des ehrenwerten Kaufmanns vor. In beideu Scenen jagt der Vater den verlogeuen Sohn zornig weg.

Die Schlusscenen klingen gleichfalls an die „Suite du Menteur" an. Wie dort I, 1 Dorante seine Geliebte Lucrecia heimlich verlassen hat und nuu seiue Schuld im Kerker büsst, so wird bei Goldoni III, 15 Lelio aus gleichem Grund von Schergen ergriffen. Diese Scene findet sich nur iu ed. Torino und ed. Napoli abgedruckt; dagegen schliesst in ed. Zatta das Stück mit III, 14, indem Ottavio sich mit einigen moralischen Betrachtungen ans Parterre wendet.

Goldonis„ Bugiardo" zeigt neben manchen selbständigeu Zügen auch viele Anlehnungen an Corneille, sodass man schwerlich mit Škola übereinstimmen kann, wenn er meint, die Verschiedenheit beider Stücke sei derart durchgreifend, dass ein Vergleich unmöglich sei.[1]) Im Gegenteil, Goldoni hatte gar nicht soviel Zeit, als dass er eingreifende Änderungen anbringen konnte, da er gerade 1750 durch Kontrakt verpflichtet war, 16 Komödien für das San Luca Theater zu schreiben. So erklärt es sich, dass er gauze Sceueu fast wörtlich übernahm und nur notdürftig änderte, was nach dem italienischen Geschmack unbedingt erfordert war. Das Stück ist aus dem Pariser aristokratischen Milieu auf ein bürgerliches Niveau herabgedrückt worden. Die Reden voll Geist und feinem Witz hat Goldoni in die platte Sprache des Alltagslebens umgesetzt.

Um deu Charakter des Lügners besser zu illustrieren uud die Handlung des Stückes zu bereichern, führt Goldoni mehrere episodische Scenen ein. Nicht genug, dass Lelio die Serenade für sich in Anspruch nimmt; vielmehr giebt er sich auch als vornehmen Kavalier aus, der den Damen feine Spitzen schenkt und galante Sonette verfasst; beides auf Kosten Florindos, von dem diese Aufmerksamkeiten stammen. Überhaupt ist Lelio weit verlogeuer als Dorante. Wenn auch diese

---

[1]) Škola a. a. O. S. 61.

Karrikatur dem deutschen Geschmack nicht recht zusagt, so hat Škola mit seinem Tadel sicherlich Goldoni Unrecht gethan.

Trotzdem Goldoni allenthalben auf Molière zu sprechen kommt und dessen Werke auch sicherlich eingehend studiert hat, ist der Einfluss, den unser Dichter von dem französischen Meister erfahren, nicht so ausgedehnt, wie man bisher vielfach anzunehmen geneigt war. Eine einseitige Beurteilung Goldonis nur auf Grund seiner Memoiren mag zu dieser Überschätzung geführt haben. Natürlich kann nicht geleugnet werden, dass Goldoni von Molière stark abhängig ist; doch sind die stofflichen Entlehnungen aus Molières Komödien nicht so zahlreich, wie man nach Rabanys Aufführungen [1]) glauben könnte. Nie hat Goldoni ein ganzes Stück von Molière übernommen, wie er dies bei anderen französischen Schriftstellern doch gethan hat.

Wie schon aus Lüders Abhandlung hervorgeht, findet sich selbst in den Stücken, wo Goldoni ausdrücklich Molière als Quelle angiebt, nichts als eine geschickte Verwertung der besten Typen des französischen Meisters; also des Heuchlers in „il Molière“ [2]), des eingebildeten Kranken in „la finta ammalata“ [3]), des Geizigen in „l'avaro,“ „l'avaro geloso“, „l'avaro fastidioso“ und „il vero amico“. Immerhin ist in letzterem Stück die Anlehnung an Molière nicht so ausgedehnt, wie Lüder [4]) annimmt. Der Geizhals Ottavio ist doch nur eine Nebenperson episodischer Art, die übrigens nach den überzeugenden Ausführungen v. Reinhardstöttners [5]) weder der

[1]) Ch. Rabany: C. Goldoni, Paris 1896.

[2]) Es sei erwähnt, dass Goldoni seinen Heuchler nach Giglis „Don Pirlone“ benennt. Der von Lüder erwähnte Name Don Curlone, der sich in ed. Bettinelli Bd. IV (1753) findet, ist eine willkürliche Änderung des Herausgebers, wie sich deren in genannter Ausgabe noch mehr finden.

[3]) Im Gegensatz zu Lüder hatte Klein (Geschichte des Dramas XVI, 1 S. 446) in Cecchi: la finta ammalata das Vorbild für Goldonis gleichnamiges Stück gesehen. Doch Maddalena (Giornale storico XXIV S. 322) hat Lüders Annahme bestätigt.

[4]) Lüder a. a. O. S. 34—38.

[5]) Vergl. v. Reinhardstöttner: Plautus. Leipzig 1886.

„Aulularia“, noch dem „Avare“ viel verdankt. Vielmehr hat Maddalena[1]) gefunden, dass „il vero amico“ bis in die Einzelheiten auf eine französische Komödie in scenario zurückgeht. Es ist dies „la Force de l'Amitié“ von dem Schauspieler François-Louis Riccoboni (genannt Lelio). Dieser fusst wiederum auf einem italienischen scenario von Flaminio Scala: „il fido amico“, das auf Decamerone (VIII, 9) zurückgeht. Maddalena hat darauf hingewiesen, dass der Schluss des „vero amico“[2]) (ed. Torino III, 24, Florindo heiratet Lelios Schwester Beatrice) genau mit Scalas „il fido amico“ übereinstimmt. Doch hält es der italienische Kritiker für ausgeschlossen, dass Goldoni dieses scenario gekannt habe, da die einzige Ausgabe (Teatro delle favole rappresentative 1611) im 18. Jahrhundert schon sehr selten war. Ich glaube, dass eine Bemerkung Goldonis in den Memoiren hierüber Auskunft giebt. Es heisst dort (II, S. 193): „J'ai un manuscrit du quinzième siècle, très bien conservé et relié en parchemin, contenant cent-vingt sujets ou canevas de pièces italiennes que l'on appelle comédies de l'art.“ Hierauf fussend möchte ich folgende Hypothese aufstellen. Da die Stegreifstücke erst Mitte des 16. Jahrhunderts aufkamen[3]), so ist Goldonis Angabe, das Manuskript stamme aus dem 15. Jahrhundert, wohl irrig. Die Sammlung würde somit späterer Zeit angehören und dürfte sehr wohl das erwähnte scenario Scalas handschriftlich enthalten haben.

Die geringen Beziehungen zwischen Goldonis „Don Giovanni Tenorio“ und Molières „Festin de Pierre“[4]) sowie einige Übereinstimmungen der „Donna di Testa debole“[5]) mit den „Femmes savantes“ sind schon von Mahrenholtz erörtert worden.

---

[1]) Ateneo Veneto 1896 I. S. 304 ff., II. S. 49 ff.

[2]) Es sei hier auf eine spätere Fassung des „vero amico“ aufmerksam gemacht, die in ed. Zatta Bd. 5 vorliegt. Sie unterscheidet sich besonders dadurch, dass Ottavio III, 24. 25. nicht tot auf der Kassette zusammenbricht, sondern sie mühsam zurückschleppt. Der ausgestandene Schreck ist also die einzige Strafe für seinen Geiz.

[3]) Vergl. Gröber: Grundriss II, 3. S. 162.

[4]) Molière-Museum Heft 3. S. 75 ff.

[5]) Mahrenholtz: Molière S. 336.

Ausserdem weist Rabany an verschiedenen Stellen seines Werkes auf Molière hin. „L' Uomo di Mondo" III, 3 ist eine versteckte Nachahmung von „Avare" II, 1.[1]) Der Taugenichts Ludro soll Momolo zur Deckung einer Spielschuld 1000 Dukaten verschaffen. Jener erklärt darauf, er habe jemand gefunden, der das Geld leihen wolle. Allerdings könne der betreffende nur einen Teil in bar zahlen, das übrige werde er ihm in Waren geben. Diese sind in einem Schriftstück aufgezählt, das in seinen Einzelheiten genau dem Kontrakt im „Avare" II, 1 nachgebildet ist. Die Nachahmung erscheint mir hier um so wahrscheinlicher, da der „Uomo di Mondo" (1738) eins der frühesten Stücke Goldonis ist, also aus einer Zeit stammt, wo unser Dichter Molières Lustspiele noch frisch im Gedächtnis hatte.

Ebenso augenfällig lehnt sich Goldoni in der „Serva amorosa" an den „Malade imaginaire" an. Ausser Rabany[2]) hat auch Maddalena[3]) kurz darauf in einer dalmatischen Revue diese Übereinstimmung dargelegt. Die Scene III, 12 ist dem „Malade imaginaire" III, 18 nachgebildet. Um die wahre Gesinnung seiner Gattin Beatrice zu erfahren, stellt Ottavio sich tot.

Ähnlich auffällig lehnt sich Goldoni in „il Contratempo ossia il Chiacherone imprudente" an Molière „École des Femmes" an. Die bei Rabany[4]) abgedruckte Scene II, 17 entstammt der „École des Femmes" II, 6.

Ferner soll nach Rabany[5]) „il Ritorno della Villegiatura" II, 5. 6 dem „Festin de Pierre" IV, 2 nachgebildet sein. Ein geiziger Onkel fertigt den Neffen, der ihn um Geld bittet, mit leeren Höflichkeiten ab. Das Gezänk der beiden Verliebten in „l' Amor paterno" III, 2 erinnere an den „Dépit amoureux" IV, 4.[6]) Diese letzteren Annahmen Rabanys scheinen mir weniger wahrscheinlich, denn die Situationskomik der letzterwähnten

[1]) Rabany a. a. O. S. 259.
[2]) Rabany a. a. O. S. 546.
[3]) Maddalena, Rivista Dalmatica. Zara 1899. I. Heft 5 und 6.
[4]) Rabany a. a. O. S. 205.
[5]) Rabany a. a. O. S. 260.
[6]) Rabany a. a. O. S. 261.

Scenen ist so naheliegend, dass Goldoni wohl von selbst darauf kommen musste.

Wie schon der Titel zeigt, sind Goldonis „I due Gemelli veneziani“[1]) eine Bearbeitung des weitverbreiteten Menechmenstoffes. Es ist ein guter Beweis für Goldonis Belesenheit, wenn er in der zugehörigen Vorrede eine Reihe von Stücken erwähnt, die den gleichen Stoff behandeln. Zunächst nennt er die gemeinsamme Quelle, die Menechmen von Plautus, alsdann Trissino „I Simillimi“ (1548), Firenzuola „I Lucidi“, Aretino „Le due Francesche“, die er in einem Druck aus Siena 1603 kennen lernte, und „La Turca“ (ed. Venedig 1620) von dem Florentiner Giambattista Andreini. Ferner erwähnt er noch ein anderes Stück „I due Lelj simili“ (Paris 1622), das vermutlich in scenario gedruckt ist. Besonders die Stegreifbühne scheint sich dieses modulationsfähigen Stoffes bemächtigt zu haben. Der eine bombastische Titel, den Goldoni angiebt, „I quattro simili di Plauto“ ist für die commedia dell' arte sehr bezeichnend. Die bekannteste italienische Fassung, Bibbienas „Calandria“, lässt unser Dichter merkwürdigerweise unerwähnt. Allerdings sagt Goldoni, nachdem er die erwähnten Menechmenstücke genannt hat: „Poco mi sono approfittato dell' altrui invenzione“. Vielmehr will er auf dem alten Fundament einen neuen Bau aufrichten und im Gegensatz zu seiner Vorlage den Zwillingen verschiedene Charaktere und Namen geben. Seine Annahme, dass er als erster auf diese Umgestaltung gekommen sei, ist jedoch irrig; bereits bei Regnard (1705) sind die beiden Zwillinge von verschiedenem Charakter: Chevalier Ménechme ein gewandter Pariser, dagegen sein Bruder ein täppischer Provinzler (Ménechmes II, 1). Wenn auch Goldonis Stück, das noch ganz in plumper Stegreifkomik befangen ist, zum guten Teil für ein selbständiges Werk gelten darf, so weisen doch manche Scenen deutlich auf Regnards „Ménechmes“ hin. Von Plautus stehen „I due Gemelli veneziani“ sehr weit ab. Schon v. Reinhardsstöttner[2]) kommt bei Besprechung der Menechmen-

[1]) ed. Torino Bd. 11.

[2]) v. Reinhardsstöttner a. a. O. S. 544.

gestaltungen auch auf Goldonis Stück zu sprechen und hat eine Einwirkung von Regnard als sicher angenommen. Als Beweis ist angeführt, dass bei Goldoni, wie im französischen Stück, der eine Zwilling wohl von seinem Bruder und dessen frappanter Ähnlichkeit weiss, im weiteren Verlauf des Stückes aber trotz aller Verwicklungen, die sich hieraus ergeben, nicht darauf kommt, dass er mit einem anderen verwechselt wird.

Die Scene II, 2, wo Arlecchino seinem Herrn versehentlich den Koffer des Zwillingsbruders übergiebt, hat ein deutliches Vorbild bei Regnard I, 2. Im übrigen ist die Verschiedenheit zwischen beiden Stücken zu durchgreifend, um einen Vergleich zu ermöglichen. Trotz der Unwahrscheinlichkeiten und der schwachen Komik scheint Goldonis Stück nach dem Geschmack des damaligen Publikums gewesen zu sein. Noch 1782 bearbeitete Florian das Stück als „Les deux Jumeaux de Bergame".

In engere Beziehung zu Regnard tritt Goldoni in dem 1750 entstandenen Lustspiel „il Giuocatore".

Die Spielsucht war ein charakteristisches Übel des 18. Jahrhunderts. Der gesellige Zug jener Zeit, die Salons in Frankreich und die Casini in Italien boten gute Gelegenheit, dem Spiel zu fröhnen. Bei der Verbreitung dieses Lasters kann es uns nicht wundern, wenn von den verschiedensten Seiten dagegen zu Felde gezogen wird. Neben Regnards „le Joueur" entstand gleichzeitig „le Chevalier Joueur" und „la Joueuse" von Dufresny, der bekanntlich wegen dieser Stücke mit Regnard in einen erbitterten Streit um die Autorschaft geriet.

Was von der Verbreitung der Spielsucht in Frankreich und Italien gilt, bezieht sich in verstärktem Mass auf Venedig. Die Spielhölle „il Ridotto" genoss damals europäische Berühmtheit und lockte aus allen Gegenden golddürstende Abenteurer an[1]. Als echter Venezianer seiner Zeit hat auch Goldoni der Spielsucht gefröhnt, jedoch nur in der Jugend; später bekämpft er das Laster mit Worten heiligen Zornes. In zahlreichen Lustspielen hat er episodische Spielerscenen eingestreut,

[1]) Vergl. Molmenti: Storia di Venezia nella vita privata. S. 472 ff.

z. B. „la Bottega del Caffè“ (I, 2. 3. 9. 17.), „la Donna gelosa“ (II), „una delle ultime Sere del Carnovale (II, 6) u. s. w.[1])

Besonders aber ist „il Giuocatore“ ein lauter Protest gegen die Spielwut. Wenn auch Goldoni von allein auf den Gedanken zu diesem Stück gekommen sein mag, so sind doch seine Ausführungen nicht ganz selbständig. Er sagt in der Vorrede:[2]) „Non sarò io il primo, chi abbia al pubblico esposto in una commedia il giuocatore.“ Auf der italienischen Schaubühne jener Zeit dürften allerdings ähnliche Stücke zu finden gewesen sein. Auch können wir recht wohl annehmen, dass Goldoni bei seiner grossen Belesenheit Regnards „Joueur“ gekannt hat. In der That finden sich an dieses Stück deutliche Anklänge.

Goldonis Lustspiel ist ein blosses Charakterbild. Der leichtsinnige Florindo ist derart von der Spielsucht beherrscht, dass er sich fast dadurch die Hand der Geliebten verscherzt. Den Inhalt von Regnards „Joueur“ setzen wir als bekannt voraus[3]) und gehen dazu über, Goldonis „Giuocatore“ mit seiner französischen Vorlage zu vergleichen. Beide Stücke stellen die Liebe im Konflikt mit der Spielsucht dar. Goldoni beginnt (I, 1) damit, dass Florindo bei Tagesgrauen vom Spieltisch aufsteht, nachdem er all sein Geld verspielt hat. Den gleichen Kunstgriff finden wir schon bei Regnard I, 4. Gleich Hector (Regnard I, 1) klagt auch Arlecchino (Goldoni I, 3), wie schwer es ist, einen Spieler zum Herren zu haben, der seinem armen Diener Tag und Nacht keine Ruhe gönnt und obendrein noch seine schlechte Laune an ihm auslässt, wenn er Unglück im Spiel gehabt hat. Die Scene I, 13 ist Regnard I, 7 nachgebildet. Pantalone (= Géronte) macht Florindo (= Valère) Vorwürfe, dass er trotz seines Versprechens nicht vom Spiel ablasse; doch fehlen bei Goldoni die glossenartigen Apartés des Dieners. Statt dessen hat Goldoni in seiner leichtschöpfenden Phantasie einige Episoden eingereiht, die uns

[1]) Vergl. Maddalena: Giuoco e Giuocatori nel teatro del Goldoni. Wien 1899.

[2]) ed. Torino Bd. 6. S. 234.

[3]) Vergl. die ausführliche Analyse bei A. Hahne: J. Fr. Regnard. Diss. Erlangen 1886.

Florindos Verworfenheit in neuem Licht erscheinen lassen. An Stelle von Gérontes rhetorisch kühlem Tadel stehen die plumpbreiten Ermahnungen Pantalones, die aber um so eindringlicher sind, da sie von Herzen kommen. Wie Valère (je ne veux plus jouer, mon père, absolument) so antwortet auch Florindo mit einem beteuernden: „non guioco mai più". Der Falschspieler Tiburzio (I, 17) erinnert schwach an M. Toutàbas, maître de tric-trac (Regnard I, 10). Beide Stücke zeigen in gleich drastischer Weise, wie der Spieler seine Geliebte hintergeht. Rosaura (= Angélique) will der Vertrauten nicht glauben, dass ihr Verlobter noch weiter dem Spiele fröhne, da er doch feierlich versprochen hat, davon abzulassen. Zuversichtlich fragt sie den Diener des Spielers und erfährt, dass sein Herr im Ridotto ist (Goldoni II, 5. 6; Regnard IV, 1. 2). Besonders auffällig stimmt III, 2 mit Regnard II, 9 überein. Florindo lässt sich von seiner Geliebten den Halsschmuck geben unter dem Vorwand, ihr nach dessen Muster beim Juwelier einen schöneren bestellen zu wollen. In Wirklichkeit setzt er das Kleinod als Spieleinsatz und hat es auch bald verloren. Pantalone sieht den Halsschmuck seiner Tochter in fremden Händen und erfährt nun Florindos spitzbübische Handlung (III, 4). Ähnliches finden wir bei Regnard II, 9. Angélique glaubt Valères Liebesbeteuerungen und schenkt ihm ihr Portrait, das reich mit Diamanten verziert ist. Dieser versetzt das Bild, verspielt das erhaltene Geld und kann so das Pfand nicht rechtzeitig einlösen. Angélique sieht ihr Portrait bei der Pfandleiherin und erfährt, welcher Missbrauch damit getrieben worden ist. Diese Scenen sind von einer feinen, witzigen Ironie, gegen die Goldonis triviale Ausführungen ziemlich abfallen. In III, 19 findet sich noch ein überraschend auffälliger Anklang an Regnard I, 7. Florindo giebt Pantalone, was er an Geld noch gerettet hat, um damit seine Schulden zu bezahlen; allerdings ist es Florindo hier wirklich ernst damit, während Valères Worte durchaus nicht aufrichtig sind. Im Schluss gehen beide Stücke auseinander. Valère ist nach wie vor der unverbesserliche Spieler, der sich leichtsinnig darüber tröstet, dass er sich die Geliebte verscherzt hat:

Va, va, consolons-nous, Hector, et quelque jour
le jeu m' acquittera des pertes de l' amour.

Anders bei Goldoni. Nach seiner streng moralischen Tendenz muss der Spieler am Schluss des Stückes gebessert erscheinen. Dies wirkt aber ziemlich unnatürlich, zumal Goldoni in seinem bekannten Streben, stark aufzutragen, Florindos Spielsucht zu einer wahren Manie gesteigert hat. Im übrigen ist bei Goldoni das Spielerleben bewegter und anschaulicher dargestellt als bei Regnard. Ein Vorzug gegenüber dem französischen Stück besteht darin, dass der Dichter uns Florindo auch am Spieltisch im Kreise seiner Kumpane zeigt und so Gelegenheit hat, noch andere Spielertypen vorzuführen, z. B. den ehrlichen Spieler Lelio und den Falschspieler Tiburzio.

Wie viele Stücke Goldonis, leidet auch dieses an zu breiter Darstellung. In I, 9 und III, 3, in II, 10 und III, 16 sind deutlich Wiederholungen zu erkennen.

Nur beiläufig sei hier noch ein Stück erwähnt, dessen Titel uns nahe legt, Nachahmung zu vermuten. „Lo Spirito di Contradizione" erinnert uns an das gleichnamige Lustspiel Dufresnys, „l'Esprit de Contradiction" (1708). Der Umstand, dass Goldoni sein Stück Paradisi widmete, der doch als trefflicher Kenner der französischen Litteratur bekannt war, scheint mir deutlich dafür zu sprechen, dass der Dichter sich keines Plagiats schuldig fühlte. Die Vorrede[1]) zu diesem Stück ist erst einige Jahre später in Paris verfasst worden, und so kann es uns nicht wundern, wenn Goldoni hier Dufresnys Lustspiel erwähnt; doch beteuert er, bei Abfassung seines Stückes die französische Komödie nicht gekannt zu haben. Ähnlich lässt er sich auch in den Memoiren (II. S. 317 ff.) hierüber aus. In der That hat auch Goldonis fünfaktige Komödie mit Dufresnys Einakter nichts gemein. Dass beide eine widerspänstige Frau darstellen, kann bei der Beliebtheit dieses Lustspielmotivs nicht auffallen. Andeutungsweise sei nur bemerkt, dass Dufresnys Stück (1708) mit den ersten Scenen von Voltaires „Nanine ou le Préjugé vaincu" (1749) recht auffällig übereinstimmt.

[1]) ed. Pitteri Bd. 9. S. 153.

Bei der Besprechung seines Lustspiels „l'Adulatore“ sagt Goldoni in den Memoiren (II, S. 57): „le Flatteur de Rousseau (J.-B.) n'eut pas de succès en France, le mien fut très bien reçu en Italie. En voici la raison; le poète françois avait traité cet argument plus en philosophe qu'en auteur comique; et je cherchai, en inspirant de l'horreur pour un vicieux, les moyens d'égayer la pièce par des épisodes comiques et des traits saillants“ und weiter: „cet homme n'est pas flatteur uniquement pour le plaisir de l'être comme ‚le Méchant‘ de Gresset.“ Auch hier wäre es falsch, wenn man annehmen wollte, dass Goldoni diese französischen Stücke schon in Venedig gekannt und wohl gar für seinen „Adulatore“ benutzt habe. Vielmehr mag er J.-B. Rousseau und Gresset erst in Paris gelesen haben, wo er weit mehr freie Zeit hatte. Auch ergiebt ein Vergleich der drei Stücke untereinander, dass wohl Gressets „Méchant“ (1745) von J.-B. Rousseaus „Flatteur“ (1696) abhängig ist, dass aber Goldonis „Adulatore“ mit jenen beiden Lustspielen nichts gemein hat. Während die zwei französischen Stücke in bürgerlichem Milieu spielen, versetzt uns der „Adulatore“ in die Kreise der Aristokratie; der Schmeichler ist ein Minister. Als daher später das Stück in Dresden gespielt wurde, hielt man es für eine Satire auf den Grafen Brühl und untersagte weitere Aufführungen. Goldonis Schmeichler in seinem Buhlen um Elvira (I, 18), ferner die heuchlerische Klage, dass man seine Ehre angetastet habe, erinnert an „Tartuffe.“ Doch ist auch hier keine bewusste Nachahmung anzunehmen.

Goldoni und das französische Lustspiel des XVIII. Jahrhunderts.

Zahlreicher und enger sind Goldonis Beziehungen zur französischen Komödie des 18. Jahrhunderts. Ist er doch jenen zeitgenössischen Autoren vielfach geistesverwandt. Er teilt ihre Rührseligkeit, ihr Behagen, die stillen Freuden und thränenfeuchten Leiden des Alltagslebens auf die Bühne zu bringen. Hier fand er nichts von jenen gewaltigen Charakteren, wie sie ihm in Molières „Tartuffe“ und „Don Juan“ entgegentraten, vor deren Verworfenheit seine moralische Scheu zurückschreckte, und die er nicht zur Titelfigur eines Lustspiels zu wählen wagte. Sondern er sah hier gutmütige, aber unbedeutende Gestalten: den biederen Hausvater, die Mutter, die auf das Wohl der Kinder bedacht ist, den gehorsamen Sohn, die tugendhafte Tochter, die treue Dienstmagd, kurz all jene Personen, denen wir in Goldonis Lustspieltiteln allenthalben begegnen.

Bei der unverdienten Geringschätzung, die gegenwärtig das Theater des 18. Jahrhunderts von den meisten französischen Litterarhistorikern erfährt, kann es nicht verwundern, wenn Goldonis Stellung zur französischen Komödie des 18. Jahrhunderts so gut wie unerörtert geblieben ist.

Von den zeitgenössischen Schriftstellern in Frankreich ist es besonders Voltaire, der Goldoni in zahlreichen Briefen aufrichtigen Beifall zollt, wenn auch seine Worte uns bisweilen überschwenglich erscheinen mögen.

Goldonis Gönner Graf Albergati, der bereits mit Voltaire in Briefwechsel stand, hatte den ersten Verkehr zwischen dem Patriarchen von Ferney und dem Volksdichter von Venedig vermittelt. Voltaire, der schon mehrfach Komödien Goldonis gelesen hatte, schrieb zunächst einige Lobverse auf den italienischen Lustspieldichter und fügte sie einem Brief an Albergati

bei.[1]) Dieser sandte sie dann an Goldoni weiter. Auf jene Lobverse, die wider Goldonis Willen von Gasparo Gozzi ins italienische übertragen und in der Gazzetta Veneta (1760 Nr. 45) veröffentlicht wurden, schrieb unser Dichter eine poetische Erwiderung, die wir in einem Brief Goldonis an Albergati mitgeteilt finden.[2]) Kurz darauf erhielt Goldoni von Voltaire einen Brief direkt zugestellt, der von masslosen Lobeserhebungen überfliesst.[3]) Er heisst Goldoni: „Pittore e figlio della natura", (wogegen er sich selbst im Scherz „secrétaire de la nature" nennt) und bezeichnet im Anschluss an Trissinos Epos Goldonis Reform der italienischen Schaubühne als eine neue „Italia liberata dei Goti." Diesen Brief sowie die oben citierten Verse Voltaires hat Goldoni in dem Vorwort zur „Pamela maritata"[4]) wörtlich mitgeteilt. Wie man aus der Vorrede deutlich ersehen kann, ist das Stück ein Jahr nach Goldonis Aufenthalt in Rom, also im Frühjahr 1759 entstanden, während Spinelli und nach seinem Vorgang Rabany fälschlich 1750 als Entstehungsjahr annehmen. Goldoni hat dem Lustspiel, als es 1761 gedruckt wurde, einen Widmungsbrief an Voltaire, den „uomo del secolo" vorausgeschickt, einer der wenigen Briefe Goldonis an Voltaire, die uns erhalten sind.

In der Vorrede zum 1. Band der Pasqualiausgabe erwähnt Goldoni einen Brief Voltaires vom 11. Juni 1761, worin es heisst: „Je veux que la petite-fille du grand Corneille, que j'ai l'honneur d'avoir chez moi, apprenne l'italien dans vos pièces." Der Brief ist leider wohl verloren gegangen; in der Beuchot-ausgabe ist er wenigstens nicht enthalten. Es ist eine seltsame Ironie des Schicksals, dass Goldoni, dessen Stil in Italien beständig von den Akademien getadelt wurde, später am Hofe Ludwigs XVI. die Prinzessinnen italienisch lehrte. wie schon vorher Voltaire der Enkelin Corneilles Komödien von Goldoni zu lesen gab.

[1]) ed. Beuchot Bd. 40 Nr. 4156; datiert: aux Délices 19. Juni 1760.

[2]) Masi: Lettere Nr. 14; datiert: Venedig 26. Juli 1760.

[3]) ed. Beuchot Bd. 40 Nr. 4276; datiert: Ferney 24. September 1760.

[4]) ed. Napoli Bd. 20.

Als Goldoni einen Ruf nach Paris an das „Théâtre Italien“ erhalten hatte, schrieb er an Albergati[1]), er wolle über Genf reisen, um Voltaire zu besuchen. Doch unterwegs änderte er seinen Plan, weniger wohl wegen der Kränklichkeit seiner Gattin, wie er von Lyon aus Voltaire entschuldigend mitteilte, sondern Klugheitsgründe waren es, die Goldoni abhielten, den am französischen Hof in Ungnade gefallenen aufzusuchen. Voltaire scheint den wahren Sachverhalt auch empfunden zu haben und bringt seine Verstimmung in einem Brief an Albergati unverhohlen zum Ausdruck: „Il veut donc me laisser mourir sans me donner la consolation de le voir.“[2]) Doch tröstete er sich mit dem Gedanken, Goldoni in zwei Jahren nach Ablauf des Kontrakts mit dem „Théâtre Italien“ auf der Rückreise bei sich zu sehen. Jedoch wie bekannt ist, verlängerte Goldoni seinen Aufenthalt in Paris von Jahr zu Jahr und kehrte überhaupt nie wieder in sein Vaterland zurück. Inzwischen tauschten Voltaire und Goldoni weiterhin höfliche Briefe aus. Im Frühjahr 1763 schickte Voltaire ihm seine mit Anmerkungen versehene Corneilleausgabe. Auch wollte er ihm die eigenen Werke dedicieren[3]); doch hat er dies Versprechen nie gehalten. Als Gegengeschenk schickte Goldoni seine Pasqualiausgabe nach Ferney. Voltaire schreibt ihm als Antwort[4]), mit welchem Genuss er Goldonis Stücke gelesen habe: „die väterliche Liebe“, „den ehrbaren Abenteurer“, „den Kavalier von gutem Geschmack“, die Wirtin“ und vor allem „den gutmütigen Polterer“. So vergingen 16 Jahre, bis Voltaire endlich wenige Tage vor seinem Tod Goldonis Besuch empfing. Am 10. Februar 1778 war der greise Philosoph nach Paris zurückgekehrt, um seine „Irène“ aufführen zu sehen. Am 17. März empfing er Goldoni in seinem Salon. Interessante Einzelheiten über den Besuch hat uns ein Augenzeuge, François de Neufchâteau, in einem für das Journal de Paris (20. Februar 1778) bestimmten Artikel hinterlassen, der uns in einem von Maddalena besorgten Neu-

[1]) Masi Lettere Nr. 19; datiert: Venedig 5. September 1761.

[2]) ed. Beuchot Bd. 42 Nr. 5017; datiert: Aux Délices 25. Aug. 1762.

[3]) ed. Beuchot Bd. 42 Nr. 5198; datiert: Ferney 19. Febr. 1763.

[4]) ed. Beuchot Bd. 42 Nr. 5284; datiert: Aux Délices 10. Mai 1763.

druck vorliegt.[1]) Voltaire hatte eben eine Unterredung mit Benjamin Franklin gehabt, als er Goldoni empfing. Wie er jenen englisch angesprochen hatte, so redete er mit diesem italienisch und gedachte seiner zahllosen Lustspiele, die er mit verstecktem, doch nicht zu verkennendem Spott „moralische Abhandlungen in Dialogform“ nannte. Es war das erste und zugleich das letzte Mal, dass Goldoni Voltaire sah.

Wie wir in der Einleitung gezeigt haben, waren Voltaires Werke teils im Original, teils in Übersetzungen und Bearbeitungen in Italien weit verbreitet.

Im Vorwort zur „Pamela nubile“, die 1750 entstanden und 1753 im 5. Band der Bettinelliausgabe zum ersten Mal gedruckt war, haben wir den frühesten Beleg, dass Goldoni auf Voltaire Bezug nimmt. Es heisst dort: „Poteva io valermi d'altro argomento o trasportarlo ad altra nazione, come sembra abbia fatto il celebre Monsieur Voltaire colla sua Nanine, argomento stessissimo di Pamela, ma troppo compiacciutto mi sono dei bei caratteri inglesi.“ Hierdurch liess sich Pèrcopo[2]) zu der irrigen Annahme verleiten, als Vorlage für Goldonis „Pamela nubile“ nicht nur den gleichnamigen Roman Richardsons, sondern auch „Nanine“ anzunehmen. Eine Vergleichung beider Stücke zeigt aber, dass Goldoni von „Nanine“ völlig unabhängig ist, wie ja Voltaires Stück auch eine Sonderstellung einnimmt unter den übrigen französischen Pamelagestaltungen.[3]) Die wenigen Ähnlichkeiten zwischen „Nanine“ und „Pamela nubile“ (I, 7 und I, 3; II, 5 und I, 23) erklären sich sattsam durch die gemeinsame Quelle. Wie in der Vorrede deutlich bemerkt ist, schliesst sich „Pamela nubile“ lediglich an Richardson an und zwar ziemlich eng. Die englischen Namen des Originals sind grösstenteils beibehalten, z. B. Davers: Daure; Jervis: Jeure; Andrews: Andrewe; Isaac: Isaaco. Selbst bis in die kleinsten Einzelheiten hält Goldoni sich an die englische Vorlage.

[1]) „Bricciche Goldoniane“ Pitigliano 1898.

[2]) Wiese-Pèrcopo: Italienische Litteraturgeschichte S. 478.

[3]) Nivelle de la Chaussée: „Pamela“ 1743. Boissy: „Pamela en France ou la Vertu mieux éprouvée“ 1743; Dancourt: „la Déroute des deux Pamela“ 1744.

Es sei nur noch die Frage aufgeworfen, in welcher Sprache Goldoni Richardsons „Pamela“ gelesen hat. Englisch verstand er nicht, wie wir aus seinen eigenen Aussagen wissen.[1]) Der englische Roman wurde wohl vom Konsul Smith in Venedig verbreitet; auch der englische Resident Murray mag dies gefördert haben, und einer von beiden hat auch den Roman ins italienische übersetzt, wie Goldoni selbst andeutet.[2]) Der beliebte Stoff fand auch bald Nachahmung; am bekanntesten ist ein breit angelegter Roman Chiaris „l'Amante incognita ossia l'avventure di una principesse svedese (1765).

Sehr eng schliesst sich Goldoni in seiner „Scozzese“ an Voltaire an. Schon Landau, Rabany und Pèrcopo haben erwähnt, dass dieses Stück der „Écossaise“ nachgebildet ist. Giebt doch Goldoni selbst diese Quelle in den Memoiren (II, S. 345) an. Wenn ich mich trotzdem entschliesse, dieses Abhängigkeitsverhältnis genauer zu erörtern, so geschieht es, weil bisher eine eingehende Vergleichung beider Stücke fehlt. In der für die Pasqualiausgabe verfassten Vorrede zur „Scozzese“ giebt Goldoni wertvollen Aufschluss über ihre Entstehungsgeschichte.[3]) Goldoni erzählt, er habe als einer der ersten 1761 von dem Patrizier Andrea Memo die „Écossaise“ erhalten. Noch kannte er den wahren Verfasser nicht, sondern glaubte das von Voltaire verbreitete Märchen, ein Pastor Hume in Edinburg sei der Verfasser. Das Stück fand in Venedig grossen Beifall und hatte rasch zwei Nachbildungen erfahren. Die eine freiere stammte von Chiari und führte den Titel „la bella Straniera“. Ausserdem wurde eine wörtliche Übersetzung der „Écossaise“ aufgeführt. Trotzdem entschloss sich Goldoni zu einer nochmaligen Nachbildung; denn das Stück gefiel ihm; er fühlte sich jenem Verfasser geistesverwandt, wie andrerseits der französische Autor in der Vorrede die Naturtreue und Schlichtheit von Goldonis Darstellungsweise als Ideal hingestellt hatte. Die oft aufgeworfene Frage, in wie weit Voltaires „Écossaise“ von früheren Stücken Goldonis abhängig

[1]) ed. Pitteri Band 4. S. 89.

[2]) ed. Pitteri Bd. 1. Widmungsbrief zu „il Filosofo inglese“.

[3]) ed. Pasquali Bd. 13. S. 223.

sei, übergehen wir hier; erwähnt sei nur, dass schon Lessing auf die nicht zu verkennenden Anklänge an die „Bottega del Caffè“ hingewiesen hat.[1]) Das gleiche zeigte Favart. In neuester Zeit haben Lintilhac[2]), Toldo[3]) und Neri[4]) diese Untersuchungen wieder aufgenommen und sind zu dem Schluss gelangt, dass die „Écossaise“ nachweisbare Übereinstimmungen mit Goldonis „il Cavaliere e la Dama“ und „la Bottega del Caffè“ enthält. Merkwürdigerweise scheint es, als ob Goldoni selbst diese Anlehnungen gar nicht bemerkt habe; vielleicht schwieg er auch aus persönlicher Rücksicht, da er doch bald erfuhr, dass Voltaire der wahre Verfasser sei.

Anfangs wollte Goldoni die „Écossaise“ wörtlich übersetzen. Bald aber kam er davon ab und brachte verschiedene Änderungen an, um das Stück dem italienischen Geschmack mundgerecht zu machen. Doch wollte er dadurch sein Plagiat nicht verstecken, sondern er schrieb für die erste Liebhaberin einen Prolog, worin er dem Publikum seine Quelle nannte und mit der Bitte schloss, „den Beifall nicht ihm, sondern dem französischen Verfasser zu spenden.“ Befriedigt teilt Goldoni ferner mit, dass sein Stück zwölf Aufführungen erlebt hat, während Chiaris Nachbildung dreimal und die wörtliche Übersetzung zweimal gespielt wurde. Darauf geht Goldoni dazu über, seine Abweichungen vom französischen Original zu begründen. Mit Rücksicht auf die bequemere Aussprache hat er die Namen Monrose und Bolly durch Sterlingh und Mariana ersetzt. Frelon, der nach Lessing auf Don Marcio in „la Bottega del Caffè“ zurückgeht, fehlt bei Goldoni. Der Wortwitz, der in diesem Namen liegt (Fréron: frelon), scheint ihm entgangen zu sein; auch hielt er den Typus des gehässigen Kritikers für die italienische Bühne unangebracht, da es in Italien keine solchen Zeitungsschreiber gebe. An Frelons Stelle finden wir M. de la Cloche, der als Nebenperson ziemlich im

[1]) Hamburgische Dramaturgie. 12. Stück.
[2]) Revue des Cours et Conférences 1897/98. Nr. 34/35.
[3]) Giornale storico XXXI, S. 442/60.
[4]) Rassegna bibliographica Februar 1899.

Hintergrund steht. Die von Voltaire streng beobachtete Einheit des Ortes hat Goldoni nicht gewahrt.

Die „Scozzese“ schliesst sich so eng an Voltaire an, dass ich bei der Bekanntschaft dieses Stoffes auf eine Inhaltsangabe verzichten will. Ich gehe daher gleich dazu über, die einzelnen Scenen auf ihre Abhängigkeit vom französischen Original zu untersuchen. Die erste Scene ist in beiden Stücken die gleiche. M. de la Cloche will die junge Fremde (Lindana) kennen lernen, die in dem Gasthof logiert. Der Wirt Fabrice weist ihn entschieden zurück. Im folgenden weicht Goldoni von der französischen Vorlage ab. Er lässt bereits I, 2 Murray auftreten, der bei Voltaire erst IV, 2 auf die Bühne kommt; denn unser Dichter findet, wie er in der Vorrede ausführt, Murrays spätes Auftreten im französischen Original sei nicht genügend, um die Spannung des italienischen Publikums zu befriedigen. Er benutzt diese Scene dazu, Murray in wirksamem Gegensatz zu der Verworfenheit des M. de la Cloche als Ehrenmann zu charakterisieren, der Lindana aufrichtig zugethan und um ihr Geschick besorgt ist. Auf die geschwätzig-neugierige Frage des Wirtes, ob er nicht mit Lady Alton verlobt sei, erfahren wir, dass Murray seine Beziehungen zu dieser unverträglichen Dame gelöst hat. Letzteres findet sich bei Voltaire erst IV, 4.

Auf seine teilnehmende Erkundigung erfährt Murray von der Zofe Mariana, dass Lindana die Tochter des geächteten Grafen Sterlingh ist. Dies fehlt bei Voltaire, wo nur aus einer flüchtigen Bemerkung Murrays (IV, 3) hervorgeht, dass die Zofe ihn darüber aufgeklärt hat. Goldoni bemerkt zu dieser Scene im Vorwort: „una delle scene mie più gustate è quella dello scoprimento di Lindana, fatto a milord dalla sua cameriera, dal che risulta la scena equivoca ancora più forte fra milord e Lindana, ch' è il giuoco del teatro che amano gl' Italiani.“ Infolge dieser Enthüllung fürchtet Murray, der wohl weiss, dass sein Vater den Grafen Sterlingh aus Rache ins Unglück gestürzt hat, die Geliebte werde ihn hassen, sobald sie in ihm den Sohn des Todfeindes erkenne (I, 4). Bei Voltaire IV, 2 hingegen denkt Murray nur daran, die sorgen-

volle Armut der Geliebten zu lindern. Auch Lindana weiss, welche Feindschaft zwischen ihrem und Murrays Vater geherrscht hat; sie will daher aus dem gleichen Grunde dem Geliebten ihre Herkunft verschweigen und schärft der Zofe dringend ein, Murray nichts zu verraten (I, 5). Das gleiche findet sich bei Voltaire II, 7; doch erzählt bei Goldoni Lindana ihr Unglück viel breiter und anschaulicher als in dem französischen Stück.

Die Scenen II, 1—6 schliessen sich bisweilen ganz wörtlich an Voltaire II, 5—6 an. Der Kaufmann Freeport ist von einer Geschäftsreise aus Jamaika zurück gekehrt und erzählt dem Wirt, er wolle einen Reisegenossen (es ist Lindanas Vater) auf einige Tage in dem Gasthof unterbringen. Im Laufe des Gespräches erfährt Freeport von dem armen, tugendhaften Mädchen, das im Gasthof wohnt: dies interessiert ihn, und er wünscht, die Fremde baldigst zu sehen. In der Motivierung von Lindanas Auftreten weicht Goldoni von der Vorlage ab. Bei Voltaire will Freeport fast gewaltsam in Lindanas Zimmer eindringen, als diese ihm in der Thür erschrocken entgegentritt. Anders und, wie ich glaube, besser motiviert ist dies bei Goldoni; Lindana hat gehört, dass ein Fremder aus Jamaika angekommen ist, und hofft von diesem etwas über ihren Vater zu erfahren, der gleichfalls dort weilt. Im übrigen stimmen diese Scenen (II, 5 = II, 6) selbst in den Bühnenanweisungen wörtlich überein, nur dass Goldoni hier und da erweiternde Zusätze giebt.

Die kurze Scene II, 6 entspricht dem Anfang von Voltaire II, 7; doch das Pathetische, z. B. der Abschiedsbrief an Murray, fehlt bei Goldoni.

Die folgenden Scenen II, 7—9 gehen auf Voltaire II, 2—3 zurück. Lady Alton, Murrays frühere Geliebte, tritt Lindana entgegen und will ihre alten Ansprüche geltend machen. Bei Voltaire gebärdet sie sich wie toll vor Eifersucht; bei Goldoni ist sie eine schlau berechnende Kokette. Während im französischen Stück Lindana schliesslich von Lady Alton fast überzeugt ist, lässt sie sich im italienischen nicht einschüchtern, sondern verrät durch die hoheitsvolle Haltung zur Genüge ihre aristokratische Abkunft. Einige Übereinstimmungen sind

wörtlich. Darauf wendet sich Lady Alton (II, 9 = Voltaire II, 3) an M. de la Cloche, der seine angeborene Bosheit gern in den Dienst der rachsüchtigen Dame stellt und gegen Lindana einen Haftbefehl zu erwirken verspricht.

Nach einer kurzen Scene (III, 2), die uns die Ankunft des Grafen Sterlingh meldet, tritt dieser (III, 3) selbst auf. Goldoni schliesst sich hier an Voltaire I, 2 teilweise wörtlich an. Abweichend von der französischen Vorlage erkundigt sich der Graf genau nach der Fremden und erfährt, sie sei aus Schottland. Die lange Ausdehnung dieses Gesprächs zwischen dem Wirt und dem Grafen ist von Goldoni recht glücklich damit motiviert, dass die Kellner den Schlüssel zu dem Zimmer des Fremden nicht finden, wie überhaupt diese Scene ein Meisterwerk von Goldonis Kleinmalerei ist. In der folgenden Scene (III, 4) liest Sterlingh in der Zeitung, der Sohn des verstorbenen alten Murray sei ins Parlament gewählt worden. Aufs neue regt sich sein Zorn gegen den Todfeind. Ähnlich wird bei Voltaire III, 3 der Graf an sein Unglück erinnert.

Die Scenen III, 6—9 bringen die Lösung des Konflikts, der sich in I, 4 angebahnt hat. Murray zerstreut jeden Argwohn Lindanas durch die Versicherung, dass er seiner früheren Verlobten in keiner Weise verpflichtet sei. Beglückt reichen sich beide die Hand. Sein einziges Ziel ist noch, den Grafen Sterlingh wieder zu Ehren zu bringen und so die Schuld seines Vaters zu sühnen. Diese Scenen sind vom französischen Original ziemlich unabhängig, da dort in der entsprechenden Scene V, 3 die Situation eine andere ist.

Die Scenen IV, 2—3 schliessen sich oft wörtlich an Voltaire III, 4—5 an; doch hat Goldoni in seiner bekannten Vorliebe für Kleinmalerei manche Einzelheit sehr breit ausgeführt. Freeport ist so grossmütig, durch eine Kaution den Haftbefehl gegen Lindana niederzuschlagen. Bei Voltaire ist während dieser Scenen Monrose zugegen, der sich infolge dieses Haftbefehls gleichfalls unsicher fühlt und daher baldigst abreisen will. Zuvor aber begehrt er noch die Fremde zu sehen, in der er seine Tochter erkennen wird. Goldoni hat dieses Mittel, das Stück einer rascheren Lösung zuzuführen, verschmäht.

Äusserst wirkungsvoll ist IV, 9. Sterlingh meint, in der Stimme Lindanas, die er im Nebenzimmer mit Murray rechten hört, seine Tochter zu erkennen. Doch fürchtet er, es sei nur eine Täuschung. In ähnlicher Weise vorbereitend wirkt bei Voltaire III, 7, jedoch weit weniger ergreifend, wie überhaupt der geächtete Graf bei Goldoni viel tragischer gehalten ist. Seine körperliche und seelische Gebrochenheit tritt besonders in der nächsten Scene (IV, 10) hervor, wo er dem robusten Freeport gegenübersteht. Leise Ähnlichkeit hiermit hat Voltaire III, 3.

Hierauf hat Goldoni eine Scene feiner Komik eingeführt. In koketter List sucht Lady Alton von Freeport genaueres über Lindana zu erfahren. Doch dieser zeigt sich sehr misstrauisch und schweigsam. Schon hierüber aufgebracht, gerät sie in heftige Eifersucht, als Murray eintritt. Zornig wirft sie ihm den Ehekontrakt zerrissen vor die Füsse; etwas ähnliches findet sich bei Voltaire IV, 4, doch ist Goldoni hier viel breiter.

Nach einer frei erfundenen einleitenden Scene V, 1 bringt Goldoni (V, 2—4) die Lösung des Stückes im Anschluss an Voltaire V, 6. Sterlingh gewahrt Murray und stürzt in blinder Wut mit dem Degen auf ihn los. Lindana trennt die Kämpfenden und sinkt mit freudigem Aufschrei dem Vater zu Füssen. Der alte Graf söhnt sich mit Murray aus, dieser will seine Begnadigung erwirken und schliesst beglückt Lindana in die Arme.

Bei Goldonis sonstiger Gepflogenheit, streng poetische Gerechtigkeit zu üben, könnte es uns auffallen, dass M. de la Cloche für seine Bosheit keine Strafe findet. Vielleicht wollte Goldoni, wie er dies ja auch bei Voltaire fand, das Stück ungestört in rührseliger Stimmung ausklingen lassen. Vielleicht auch wollte er sich von dem Übersetzer der Bibliothek Diodati unterscheiden, der, wie uns schon Lessing berichtet, nach echt italienischem Geschmack die Bestrafung des Bösewichts auf die Bühne brachte.

Hat Goldoni auch in der „Scozzese" die ganze Idee des Stückes sowie zahlreiche Einzelheiten von Voltaire entlehnt, so findet sich daneben doch noch mancher selbständige Zug.

Daher ist sein Stück auch umfangreicher als das französische. Den 36 Scenen des Originals stehen hier 43 gegenüber. Wohl war Goldoni zu sehr in seinen venezianischen Lokalanschauungen befangen, als dass er sich dazu hätte erheben können, wirklich englische Charaktere und Sitten auf die Bühne zu bringen. Freeport ist und bleibt trotz seines englischen Namens der behäbige, gutmütige Pantalone; Fabricio ist der geschwätzige, italienische Kaffeehauswirt, genau so, wie wir ihn in der „Bottega del Caffè“ finden. Doch empfand dies das venezianische Publikum nicht, da es englische Sitten kaum kannte. Übrigens geht Goldoni infolge seines engen Anschlusses an Voltaire hier nicht so weit wie im „Filosofo inglese“, wo er, obwohl das Stück in London spielt, von Kanälen und Gondeln redet!

Obwohl es nur unser Ziel ist, Goldonis Komödien auf ihre Quellen hin zu untersuchen, so sei doch in Kürze noch des Trauerspiels „Artemisia“ und seiner französischen Vorlage gedacht. Das Stück ist im Katalog am Schluss der Memoiren (III, S. 365) erwähnt: „Artémisia, tragédie en 5 actes en vers“; dazu heisst es in einer Anmerkung: „c'est une imitation de ‚Sémiramis‘ de M. de Voltaire. Elle n'a pas été ni jouée ni imprimée.“ Diese Bemerkung hat irrtümlich Rabany in sein Werk aufgenommen.[1]) Das Stück ist vielmehr im 33. Bande der Zattaausgabe abgedruckt, der allerdings erst 1793 erschien, so dass die Angabe im Katalog (1787) für jene Zeit noch richtig war.

Leider ist uns kein Widmungsbrief erhalten. Es fehlt somit der beste Beleg für die Datierung und Entstehungsgeschichte des Stückes. In der Zattaausgabe Band 33 heisst es, die Tragödie sei 1757 zum ersten Mal in Bologna aufgeführt worden. Doch wie die meisten derartigen Angaben ist auch diese nicht recht glaubwürdig. Wenigstens spricht dagegen ein Brief Goldonis an den Patrizier Francesco Vendramin, datiert Bologna den 21. August 1759.[2]) Er sagt dort: „la tragedia, che ora scrivo, è intitolata Artemisia ed è appogiata

[1]) Rabany a. a. O. S. 394.

[2]) Mantovani: C. Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia. S. 122 ff.

alla Signora Bresciani. Vi sono due donne sole.“ Gemeint ist die spätere Primadonna des San Luca Theaters Caterina Bresciani, die wohl die Rolle der Artemisia gespielt hat. Das Stück ist also im Herbst 1759 zum ersten Mal aufgeführt worden. Die Ähnlichkeiten mit Voltaires „Sémiramis“ sind recht augenfällig, wenn auch wörtliche Übereinstimmungen sich nicht finden. Das Stück spielt wie bei Voltaire in der Vorhalle eines Tempels. Auch die Personen stimmen überein, obgleich die Namen bisweilen andere sind, wie beistehende Tabelle zeigt.[1]) Im Inhalt schliesst sich Goldoni so eng an die Vorlage an, dass ich auf eine Analyse der Artemisia verzichten kann, um so mehr, als Goldoni in seiner bekannten Verständnislosigkeit für das Tragische, selbst hier, wo infolge seiner engen Anlehnung nur wenig Raum für freie Erfindung blieb, doch manche unwirksame und abgeschmackte Scene eingeführt hat, sodass das Ganze ziemlich fade und erkünstelt erscheint. Der Unwert des Stückes überhebt uns eingehenderen Betrachtungen. Die ergreifende Tragik des Vorbildes, die Goldoni als nüchterner Verstandesmensch nicht empfand, findet sich in „Artemisia“ nur verflacht wieder.

In der Widmung zu „la Sposa persiana“[2]), die an die Herzogin Vittoria Ottoboni Serbelloni gerichtet ist, rühmt Goldoni der hohen Frau besonders nach, dass sie die Komödien von Destouches ins italienische übersetzt habe. Gemeint ist die von uns in der Einleitung erwähnte italienische Ausgabe von Destouches, die in vier Bänden zu Mailand ohne Jahresangabe erschien und wohl gegen 1750 anzusetzen ist. Allerdings

[1])

Artemisia:	Semiramis:
Eumene	Azema
Farnabaze	Assur
Nicandro (Euriso)	Arzace (Nineas)
Clorides	Otane
Pisistrato	———
Lisimaco	Cédar
Palete	Phradate
———	Mitrane.

[2]) ed. Pasquali Band 13. S. 18 ff.

fügt Goldoni seinem Lobe einschränkend hinzu „dovrei farmi rincrescere una simile traduzione, essendo il Destouches da una nostra Dama tradotto argine al corso della mia felice carriera.“ Doch tröstet sich Goldoni bei dem Gedanken, dass Destouches in Italien wohl nur deshalb so grossen Beifall gefunden habe, weil er in einer dem nationalen Geschmack möglichst angepassten Übersetzung dem Publikum dargereicht worden sei. Diese günstige Aufnahme war es wohl, die Goldoni anregte, zwei Lustspiele von Destouches frei zu bearbeiten.

Nach dem Muster des „Irrésolu“ schrieb Goldoni 1751 seine „Donna volubile“. Zwar erzählt unser Dichter in den Memoiren [1]), eine launische Schauspielerin habe ihm die Anregung zu diesem Stück gegeben.

Doch dies ist eine der zahlreichen Ungenauigkeiten, die sich durch das altersschwache Gedächtnis des Achtzigjährigen leicht erklären. Vielmehr hat Goldoni im Vorwort zur Donna volubile [2]) die Anlehnung an Destouches offen zugegeben. Es heisst dort: „Parmi, che il celebre M. Destouches, che occupa si degno luogo fra i comici autori francesi, abbia fatto la stesso nel suo Irresoluto. Tuttavolta, chi piacer' avesse di confrontarle e non intendesse la lingua, potrà leggere l' Irresoluto in lingua nostra tradotto.“

Wie Wetz [3]) in seiner Analyse des „Irrésolu“ darlegt, sind die Charaktere dieses Stückes ziemlich karrikiert. Dies war es wohl, was Goldoni besonders anzog, da er doch sonst beständig der französischen Komödie vorwirft, dass die Charaktere nicht stark genug gezeichnet seien.

Der Inhalt des „Irrésolu“ ist trotz mancher Verwicklung in den Grundzügen ziemlich einfach. Der junge Dorante, der lange geschwankt hat, ob er überhaupt heiraten soll, hat die Wahl zwischen der lebenslustigen Julie, der ernsten, aber gemütvollen Célimène und deren Mutter Mme. Argante, die trotz ihrer fünfzig Jahre noch recht heiratslustig ist. Unentschlossen erklärt sich Dorante bald für diese, bald für jene. Sein Vater

[1]) Memoires II, S. 88.

[2]) ed. Torino: Bd. 10. S. 149.

[3]) W. Wetz: Die Anfänge der ernsten bürgerlichen Dichtung im 18. Jahrhundert... Worms 1885. Bd. 1. S. 105/106.

Pyrante ist zu schwach, um dem Wankelmut Dorantes mit einem Machtwort Einhalt zu thun. Sein Gegenbild ist der energische Lysimon, der seine Kinder in unerbittlicher Strenge zwingt, das zu thun, was er will, gleichviel, ob es ihnen behagt oder nicht. Doch trotzdem ist sein Sohn, der Chevalier, durchaus nicht musterhaft; seine Gaunerstreiche bilden die Nebenhandlung des Stückes.

Es ist ein glücklicher Griff, dass Goldoni abweichend von seiner Vorlage ein Mädchen in seinem Wankelmut dargestellt hat. Denn wenn ein Mann, der seine Ansicht an einem Tag ein dutzendmal ändert, schon mehr als absurd ist, so sieht man solche Veränderlichkeit einem jungen, unüberlegten Mädchen eher nach, zumal sie sich in ihrem Wollen und Entschliessen doch in beschränkteren Bahnen bewegt, und es sich meist um Nichtigkeiten handelt, die sie eben so rasch begehrt als verschmäht. Rosaura ist ein junges, launisches Mädchen, die mit ihren beständig wechselnden Einfällen und Grillen ihrem allzunachgiebigen Vater Pantalone das Leben recht sauer macht. Ähnlich wie Dorante hat sie die Wahl zwischen drei Partien: dem reichen, aber altfränkischen Anselmo, dem schönen Florindo und dem treuherzigen Lelio. In ihrem Wankelmut entscheidet sie sich bald für den einen, bald für den anderen. Doch entstehen diese Entschlüsse bei Rosaura nicht auf dem Wege der Reflexion wie bei Dorante, der sich stets überlegt, welche Gewähr ihm diese oder jene Gattin für eine glückliche Ehe bietet. Vielmehr erklärt sich Rosauras Unbestand aus momentanen Eingebungen; südlich heissblütige Regungen der Eifersucht, einen ihrer Bewerber von einer anderen geliebt zu sehen, treiben sie an, sich für den betreffenden zu erklären, um der Gegnerin den Rang streitig zu machen. Auch hat sich Goldoni im Wechsel dieser Entschlüsse eine weise Beschränkung auferlegt, während Dorantes Unentschlossenheit ganz übertrieben ist. Unser Dichter sagt selbst in der Vorrede: „Dorante si cambia forse più volte di quello si cambi nella mia commedia Rosaura“, und in allzugrosser Bescheidenheit setzt er hinzu: „Chi poi lo faccia con più ragione, non ista a me deciderlo, siccome non ardisco mettere quest' opera mia,

ch' è forse delle inferiori, a fronte di quelle dell' egregio scrittore francese." Die „Donna volubile" braucht sich eines Vergleichs mit dem „Irrésolu" durchaus nicht zu schämen. Das italienische Stück übertrifft in seinen charakteristisch gewählten, lebenswahren Einzelheiten die französische Vorlage bei weitem. Dorante zeigt seinen Wankelmut nur bei der Wahl seiner Lebensgefährtin. So wird das Stück ziemlich monoton. Seine bis zum Überdruss dargestellte Manie, das Mädchen, für das er sich eben erklärt hat, in der nächsten Scene wieder zu verschmähen, hat zahlreiche Wiederholungen zur Folge. Anders in der „Donna volubile". Jede geringfügige Entscheidung Rosauras trägt das Gepräge ihrer Unentschlossenheit.

Im Schluss tritt die moralische Tendenz bei Goldoni weit stärker hervor als bei Destouches. Dorante erhält schliesslich die Hand der hübschen Julie und ruft dennoch im Abgehen zweifelnd aus: „J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène." Rosaura hingegen sieht von III, 1 ab ihren Wankelmut ein und schämt sich dessen. Diese Besserung ist allerdings etwas gewaltsam plötzlich eingeleitet und nicht psychologisch zu erklären, sondern vielmehr auf Rechnung des unerbittlich moralisch verfahrenden Schlussaktes zu setzen, der auch in anderen Stücken Goldonis wahre Wunder der Bekehrung verrichtet. Es ist ganz charakteristisch, dass Rosaura, in ihrem Streben, standhaft zu werden, in störrischen Eigensinn verfällt, der mit ihrem alten, bisweilen noch durchbrechenden Wankelmut manch komischen Kontrast giebt. Zur Strafe muss Rosaura sehen, wie ihre Bewerber sich mit anderen verloben; sie allein steht unbegehrt da und bereut ihren wetterwendischen Sinn.

Rosaura ist einer der wenigen wohl gelungenen Frauencharaktere Goldonis, ein Meisterwerk von Kleinmalerei, eine bis in die kleinsten Züge lebenatmende Mädchengestalt, die weit absteht von dem abgeblassten Backfischtypus Rosaura, der sonst in den meisten Komödien wiederkehrt. In Pantalones allzugrosser Nachgiebigkeit erkennen wir deutlich Pyrante wieder. Der energische Dottore, der seinen Sohn Florindo zwingen will, Rosaura zur Gattin zu nehmen, geht auf Lysimon

zurück. Doch hat es Goldoni unterlassen, die Antithese jener verschiedenen Erziehungssysteme weiter durchzuführen. Rosauras jüngere Schwester Diana, die in ihrer übergrossen Einfalt an Agnes in der „Ecole des Femmes" erinnert, bietet manche Scene unbewusster Komik; ebenso der bäurische Anselmo in seinem heiligen Schrecken vor weiblichen Toilettenkünsten. Wir können die „Donna volubile" somit als eine freie Nachahmung des „Irrésolu" bezeichnen, die ihre Vorlage bei weitem übertrifft und mit zu den besten Erzeugnissen von Goldonis Muse gehört.

An Destouches lehnt sich Goldoni auch in der während des Karneval 1755 aufgeführten Komödie „il Raggiratore.[1]) Das Stück ist eine versteckte Nachahmung des „Glorieux" und wird für unsere Untersuchung um so interessanter, als es das einzige ist, wo Goldoni des Plagiats bezichtet wurde.

Die Komödie war vom venezianischen Publikum sehr kühl aufgenommen worden, während sie in Mantua, Mailand und Rom grossen Erfolg hatte. Goldoni war sehr verstimmt über den Wankelmut der Menge, die eben noch seine „Sposa persiana" mit jauchzendem Beifall begrüsst hatte. In der Vorrede, die erst zwei Jahre später (1757) entstand, teilt Goldoni mit, er habe, um ein autoritatives Werturteil zu erhalten, das Stück im Manuskript an einen hochgelehrten Herren geschickt. Leider nennt er keinen Namen, sodass es bei dem Fehlen sonstiger Anhaltspunkte nicht möglich ist zu bestimmen, wer jener Kritiker war. Vielleicht war es der venezianische Konsul Daniel Renier, dem Goldoni das Stück später gewidmet hat. Der fremde Kritiker ist sehr erstaunt, dass der „Raggiratore" in Venedig nicht gefallen habe; er findet im Gegenteil, dass die Komödie sehr geschickt angelegt sei, wenn auch nicht durchweg originell. Im Anschluss an diesen leisen Tadel heisst es dann wörtlich: „il discoprimento del Raggiratore è bellissimo, ma permettetemi, ch'io vi dica, ch' in essa voi non avete altro merito, se non se quello, di averlo saputo bene adattare ad una vostra commedia, tolto avendolo interamente dal „Glorioso" di

[1]) ed. Napoli Bd. 15.

M. Destouches, e chi volesse criticarlo, converrebbe se la prendesse coll'autore francese."[1]) In gekränktem Ehrgeiz bemerkt Goldoni hierzu: „Quando mi arrogo le cose altrui, lo dico liberamente, ma grazie al cielo pocche volte mi è accaduto di farlo, e plagiario non sono stato e non sarò mai. Altro è il rubare, altro è l'imitare." In seinem Wahrheitsbedürfnis habe er, so fährt Goldoni fort, bereits in „la Donna stravagante" (Karneval 1756) seine Anlehnung an Destouches erwähnt.

In der That finden wir in dem genannten Stück III, 4 eine Art Kritik des „Raggiratore" eingefügt, die in ihren interessanten Einzelheiten hier Platz finden möge. Die beiden Schwestern Livia und Rosa unterhalten sich mit ihren Anbetern Rinaldo und Medoro von der neuesten Litteratur. Livia sagt, sie habe kürzlich den „Raggiratore" gesehen; das Stück gefalle ihr recht gut. Mit spöttischem Lächeln hält Medoro ihr entgegen, dies Lustspiel sei dem „Glorieux" von Destouches entnommen. Darauf ergreift Livia mit folgenden Worten für Goldoni Partei:

Dunque per quel, ch'io sento, così pessimo ed empio
Ch'egli è, il Raggiratore ha più di un buon esempio.
Famoso è quel francese, che diede il scioglimento,
E al nostro autor si nega il suo compatimento?
Sapete la sua colpa? Eccola, egli non suole
Copiar mai da nessuno gl' intrecci e le parole,
Una sol volta lo fece, e questo è il suo delitto.[2])

Diese Zeilen, aus denen deutlich der gekränkte Dichterehrgeiz spricht, lassen uns vermuten, dass Goldoni schon vor jenem Brief vom 7. Juni 1756 von anderer Seite des Plagiats bezichtigt worden war. Er scheint diese Kränkung nie recht verwunden zu haben. In den Memoiren erwähnt er das Stück überhaupt nicht; vermutlich wollte der friedliebende Greis keine unliebsamen Erinnerungen auffrischen.

Wenden wir uns nun zur vergleichenden Betrachtung des „Raggiratore" und seines französischen Urbildes. Wetz hat in der schon erwähnten Abhandlung dem „Glorieux" als dem

[1]) Datiert: 7. Juni 1756.

[2]) ed. Zatta Bd. 27. „la Donna stravagante." III, 4.

Hauptwerk von Destouches erschöpfende Betrachtungen gewidmet.

Ein adelsstolzer Graf, der als einzigen Besitz einen hochklingenden Namen führt, wirbt um die Tochter eines reichen Bürgers, um mit dessen Gold seinem verblichenen Wappen neuen Glanz zu verleihen; nach langem Hin- und Herhandeln, wobei der Bürger eben so stolz auf seine Geldsäcke als der Graf auf seine Ahnen ist, soll der Ehekontrakt endlich aufgesetzt werden. Da erscheint in dürftiger Kleidung der Vater des Grafen und beschämt durch seine Schlichtheit den aufgeblasenen, ruhmredigen Sohn.

Ähnlich ist die Haupthandlung des „Raggiratore“. Don Eraclio, ein eben so stolzer wie verschuldeter Edelmann, will seine Tochter, für die er lange einen standesgemässen Gatten gesucht hat, dem Grafen Nestore geben, den er zwar nicht näher kennt, der ihn aber durch seine feinen Allüren besticht. Schon soll die Verlobung vor sich gehen, als ein schlichter Landmann eintritt und sich als Vater des vermeintlichen Grafen zu erkennen giebt. Dieser sieht sich entlarvt und sucht beschämt das Weite.

Wie beistehende Tabelle[1]) zeigt, sind die Hauptpersonen in beiden Stücken dieselben; doch hat Goldoni einzelne Züge an ihnen geändert. Graf Nestore ist direkt ein Betrüger, wie schon der Titel des Stückes besagt. In seinem Streben nach Karrikatur hat Goldoni den Gegensatz zwischen Sein und Schein, den schon bei Destouches Graf Tufière zeigt, weiter vertieft; er begnügt sich nicht damit, dass Nestores Erzählung von dem prächtigen Ahnenschloss ein Luftgebilde ist; sondern Nestore hat überhaupt keinen Anspruch auf die Grafenwürde und ist vielmehr eines Dörflers Sohn, der ohne Recht seinen schlichten Namen Pascale mit hochtrabenden Titeln vertauscht hat. Abgesehen von den Unwahrscheinlichkeiten, die ein solcher

[1])

il Raggiratore:	le Glorieux:
Don Eraclio	Lysimon
Donna Metilde	Isabelle
il conte Nestore	le Comte de Tufière
Messer Nibio	Lycandre

Betrug in sich birgt, wirkt die Rolle als Pseudograf, die Pascale volle fünf Akte hindurch spielt, auf die Dauer recht ermüdend, zumal wir schon I, 4 seine wahre Abkunft in einem kurzem Aparté erfahren und dann jeder Spannung bar, alle seine Gaunereien mit ansehen müssen, bis ihn endlich die schon seit Beginn von uns erwartete Strafe trifft. Dazwischen hat Goldoni einige Scenen derber Situationskomik eingereiht (II, 8. 12). Pascales Schwester, ein plumpes Dorfmädchen, besucht unerwartet ihren Bruder. Um sich nicht zu entdecken, weiss dieser keinen besseren Rat, als die Schwester in seine Maskerade mit hineinzuziehen und als jugendliche Unbeholfenheit ihr bäurisches Benehmen zu bemänteln, das Don Eraclio und dessen Damen gegenüber zu Zwischenfällen tollster Art Anlass giebt. Am besten ist der Charakter Don Eraclios gezeichnet. Er vereint in sich Züge des ruhmredigen Grafen de Tufière und des behäbigen Lysimon; wie ersterer ist er trotz seiner grossen Schulden äusserst adelsstolz. Er leitet seine Abkunft auf Herkules zurück und giebt sich den bombastischen Namen: Don Eraclio degli Eraclidi, signore delle trenta sette città (II, 5. 6). Dies erinnert stark an J.-B. Rousseau „les Ayeux chimériques“ (III, 5), wo die Gräfin Émilie auf die Forschungen ihres Genealogen hin ihre Abstammung bis in Cäsars Zeit auf einen gallischen Edlen Critognac zurückleitet. Auch glaubt Don Eraclio, ähnlich wie Émilie, dass selbst vor Gericht ihrer Grafenwürde ein besonderer Vorrang eingeräumt werden müsse. Indess möchte ich auf diese Übereinstimmung hin noch keine bewusste Anlehnung an „les Ayeux chimériques“ annehmen. Es kann ebensogut eine zufällige Übereinstimmung sein; denn ein adelsstolzer Herr ist eine naheliegende Lustspielfigur.

Manche Züge erinnern, wie schon angedeutet, auch an den Parvenu Lysimon. Eine schlemmerhafte Tafel ist ihm der grösste Genuss; auch den Kunstverständigen will er spielen und kauft für teures Geld zwei Gemälde Raffaels, die natürlich gefälscht sind.

Genauere Übereinstimmungen zeigen nur die Schlusscenen beider Stücke. Das Hin- und Herhandeln beim Aufsetzen

des Ehekontraktes (III, 12) erinnert stark an Destouches V, 5, nur dass die Charaktere des Schwiegervaters und Bräutigams gerade vertauscht sind. Wie der Comte de Tufière, so pocht Don Eraclio auf seinen Adel; gleich Lysimon hält sich Nestore durch seinen Reichtum, der hier erlogen ist, für mindestens ebenbürtig. Es sei erinnert an Lysimons spöttische Worte: „et suzérain d'un million d'écus" (V, 5). Ähnlich sagt Nestore III, 12 „non ho trenta sette città nei miei titoli, ma posso avere trenta sette migliaja di scudi." Um seinen Palast vor den Gläubigern zu retten, willigt Don Eraclio in die Vermählung ein. Die Entlarvung Nestores durch seinen Vater hat Goldoni durch verschiedene Kunstgriffe wirksamer zu machen versucht. Bei Destouches V, 6 prallt der Graf in der Thür mit seinem Vater zusammen. Anders bei Goldoni III, 12—18. Don Eraclio sitzt mit seiner Familie und Nestore an einer reichgedeckten Tafel und erzählt wiederum seine Abstammung von Herkules. Da tritt Nibio ein und entlarvt seinen Sohn. Don Eraclio ruft fassungslos seinen Stammvater Herkules um Beistand an. Nibio hält ihm vor, dass er in seinem Stolz eben so thöricht wie sein Sohn gewesen ist. Dieser beklagt seinen Hochmut; sein Palast wird den Gläubigern anheim fallen; ein Narrenhaus sei fürder sein Asyl, ruft Arlecchino ihm drastisch zu.

Das Stück ist der französischen Vorlage durchaus nicht ebenbürtig. Goldoni hat es in wenigen Tagen niedergeschrieben. Die Scenen sind oft ganz ohne Zusammenhang aneinander gereiht. Zwischen III, 2 und III, 3 bleibt die Bühne überhaupt leer. Neben wenigen wohlgelungenen Scenen (I, 7, 8; III, 12) stehen Ungereimtheiten tollster Art, wie wir sie kaum auf der Stegreifbühne schlimmer finden. Es sei nur an die derben Spässe zwischen Jacopina und Arlecchino (II, 1) erinnert. Auch an breiten Wiederholungen (II, 8 = II, 12) und Anlehnungen an frühere Lustspiele fehlt es nicht.

In seinen zahlreichen Abgeschmacktheiten ist „il Raggiratore" ein beredtes Beispiel dafür, wie bisweilen ein regelmässiges französisches Stück von Goldoni in dem Streben, es

dem italienischen Geschmack anzupassen, zu einem tollen Karnevalsstück verballhornt worden ist.

Als Goldoni 1756 in Parma weilte, besuchte er eifrig die Vorstellungen der französischen Schauspielertruppe, die Don Philipp ständig an seinem Hofe hielt. Ausser seinem Lustspiel „la Famiglia dell' Antiquario", das in der französischen Übersetzung von Collet gespielt wurde[1]), sah unser Dichter auch die „Cénie" der Frau von Graffigny. Schon vorher kannte er diese französische Schriftstellerin. Er hatte ihre „Lettres d'une Péruvienne" gelesen und in einer commedia romanzesca[2]) die exotischen Gestalten Aza und Zilia auf die Bühne gebracht. Ebenso gab ihm zwei Jahre später die „Cénie" den Plan, das Stück dem italienischen Theater zugänglich zu machen. Vielleicht regte ihn hierzu noch besonders der französisch gesinnte Minister Du Thillot an, dessen Gastfreundschaft Goldoni in Parma genoss.[3]) So verfasste er 1757 eine Verskomödie in fünf Akten „il Padre per Amore"[4]), eine ziemlich genaue Nachbildung der „Cénie." Warum Goldoni die gemütvolle Prosa der Vorlage in Verse umschmiedete, ist nicht recht verständlich, zumal er doch sonst der Prosa stets den Vorzug gab. Ebenso war es ein unglücklicher Griff, dass Goldoni die Scene aus dem behäbigen, bürgerlichen Milieu, das wir bei Graffigny finden, in die Kreise der Aristokratie verlegt hat. Die Personen beider Stücke sind die gleichen, wenn auch die Namen geändert sind.[5]) Dem italienischen Geschmack zu Liebe hat unser Dichter verschiedene episodische Gestalten eingeführt,

[1]) ed. Torino Bd. 13. S. 137.
[2]) „la Peruviana", ed. Napoli Bd. 15.
[3]) Mem. II, S. 253.
[4]) ed. Zatta Bd. 23.
[5])

il Padre per Amore:	Cénie:
Don Fernando	Dorimond
Ansaldo	Mericourt
Luigi	Clerval
Isabella	Cénie
Placida	Orphise
Don Roberto	Dorsainville

um die Handlung zu bereichern. In seinem Streben nach Deutlichkeit duldet er keinen Eigennamen wie Cénie als Titel eines Stückes; er wählt vielmehr die bezeichnende Aufschrift „il Padre per Amore.“

Zunächst sei in Kürze der Inhalt der „Cénie“ wiedergegeben. Dorimond hat vor einiger Zeit seine Gattin Mélisse verloren. Er ist ein edeldenkender Mensch, der in seiner Herzensgüte sich nur dann glücklich fühlt, wenn er anderen Wohlthaten erweisen kann. Mit rührender Vaterliebe sorgt er für seine Tochter Cénie, sowie für zwei früh verwaiste Neffen Méricourt und Clerval. Beide sollen mit Cénie einst sein Vermögen teilen. Auch hat er ihnen fürsorglich eine Gattin ausgesucht. Dem älteren Méricourt, dem er besonders dankbar ist, weil er Mélisse während der Krankheit gepflegt, hat er Clarisse zur Gattin bestimmt. Der jüngere Clerval soll Cénie erhalten, da diese im Alter besser zu ihm passt. Beide lieben sich auch innig. Doch Méricourt missgönnt seinem Bruder Cénies Hand und sucht ihn zu verdächtigen, da er einen vornehmen Flüchtling Dorsainville bei sich verborgen hält. Ferner erzählt er Dorimond, Mélisse habe ihn selbst für Cénie bestimmt. Der seelensgute Greis will gern den Wunsch seiner Gattin befolgen; doch mag er Cénie nicht ohne ihre Neigung mit Méricourt vermählen. Als nun Cénie seine Hand ausschlägt, zeigt Méricourt ihr einen Brief von Mélisses Hand, wonach jene Cénie, die von unbekannter Herkunft ist, anstatt eines eigenen totgeborenen Kindes für das ihre ausgegeben hat. Mit teuflischer List stellt Méricourt Cénie vor, wie die Enthüllung dieses Geheimnisses dem alten Dorimond, den sie als Vater liebt, den Todesstreich geben werde. Er will den inhaltsschweren Brief vernichten, wenn Cénie sich mit ihm vermählt. Doch das edle Mädchen mag keine Unwahrheit dulden und teilt Dorimond das furchtbare Geheimnis mit. Zornig stellt dieser den Neffen deswegen zur Rede. Statt weiterer Antwort giebt Méricourt dem Onkel einen zweiten Brief, aus dem hervorgeht, dass Cénie die natürliche Tochter von Orphise ist, die seither als Erzieherin in Dorimonds Haus lebt. Thränenden Auges umarmt Cénie ihre Mutter. Gerührt will

Dorimond das Mädchen adoptieren. Doch Cénie und Orphise können diese Grossmut nicht annehmen, und Cénie will im Kloster ihr hartes Geschick zu vergessen suchen. Vergebens wirbt Clerval um ihre Hand; Cénie mag den geliebten Mann nicht dadurch unglücklich machen, dass er ein Mädchen von dunkler Herkunft freit. Da tritt Dorsainville ein, der eben seine Begnadigung erfahren hat. An der Stimme erkennt er in Orphise seine Gattin, die er einst notgedrungen verlassen musste; beglückt schliesst er Frau und Tochter in die Arme, und Clerval und Cénie werden ein glückliches Paar.

Wenden wir uns nun zu einer eingehenden Betrachtung von Goldonis Stück. Von geringfügigen Änderungen abgesehen, ist der Inhalt des „Padre per Amore" derselbe. Bisweilen hat Goldoni das in der Vorlage nur angedeutete weiter ausgeführt. Dies gilt besonders vom ersten Akt. Ansaldo hat von seiner sterbenden Tante einen Brief an ihren Gemahl Fernando erhalten und daraus ersehen, dass jene ihm ihre Tochter Isabella zur Gemahlin bestimmt hat. Er liebt das Mädchen, doch ohne Erwiderung, denn sein Bruder Luigi ist mit Isabella bereits im Einverständnis. Seinem Onkel Fernando, der von dem Briefe der Verstorbenen erfahren hat, lügt er vor, jene habe das Schriftstück noch im letzten Augenblick vernichtet. Er bittet nun Fernando um Isabellas Hand; doch dieser weist ihn ab, da er das Mädchen mit Luigi vermählen will. Diese Scenen gehen auf einige Andeutungen in „Cénie" I, 2 zurück.

Ähnlich wie in „Cénie" II, 3 sucht nun Ansaldo seinen Bruder bei dem Onkel zu verdächtigen (I, 3—4).

Im Anschluss an „Cénie" II, 5 klärt uns I, 6 über die unglückliche Vergangenheit von Isabellas Erzieherin Placida auf, deren Mann vor vielen Jahren nach Indien gefahren und nicht zurückgekehrt ist.

Der zweite Akt ist von Goldoni frei erfunden. In seinem Streben nach einer möglichst reichen Handlung hat er eine Reihe neuer Personen eingeführt. Goldoni versetzt uns an den Hafen von Neapel. Donna Marianna ist aus Messina angekommen, um die Ansprüche auf ihren ehemaligen Geliebten Luigi

zu erneuen, obwohl sie früher selbst auf ihn verzichtet hat. Mit demselben Schiff ist ein Kapitän Roberto aus Indien gelandet, der vor Jahren seine Frau in Italien verlassen hat. Robertos Worte erinnern stark an „Cénie“ I, 9, wo Dorsainville Clerval sein Unglück erzählt. Die bei Graffigny nur beiläufig behandelte Wiedervereinigung der seit Jahren getrennten Gatten hat Goldoni sehr breit ausgeführt. Zwar wird uns die Spannung gleich im Anfang zerstört, da Paolina (II, 4) in ihrer Zofenweisheit schon voraussagt, dass Roberto in Placida seine Gattin wieder finden werde. Doch weiss Goldoni durch einen burlesken Einfall voll derber Situationskomik die Wiedervereinigung bis zum letzten Akt hinauszuschieben. Unser Dichter erzählt selbst, dass eine Anektode aus dem „Recueil des Causes célèbres“ ihm den Gedanken hierzu geboten habe.[1]) Zwei Leute mit grosser Nase, die einander ziemlich ähnlich sahen, hatten in einem Streitfall das Gericht lange irre geführt. Diese Anektode verwertete Goldoni für sein Lustspiel. Auf Ansaldos Anstiften giebt sich ein Strolch, der ähnlich wie Don Roberto eine grosse Nase hat, für Placidas Gemahl aus; in einer Scene derbster Komik tritt dieser verwilderte Landstreicher der feingebildeten Placida entgegen. Entsetzt stösst diese den vermeintlichen Gemahl von sich.

Im dritten Akt schliesst sich Goldoni wieder ziemlich wörtlich der „Cénie“ an. Die erste Scene entspricht genau der „Cénie“ III, 3; zum teil finden sich wörtliche Übereinstimmungen. Ansaldo sucht nochmals, Isabellas Neigung zu gewinnen. Doch das Mädchen weist den ungestümen Werber furchtlos zurück. Drohend zeigt dieser ihr nun ein Schriftstück, wonach Isabella nicht Fernandos Tochter ist. Ansaldo will das Geheimnis verschweigen, wenn Isabella ihm die Hand reicht. Doch diese mag nichts hiervon wissen und beklagt in heissen Thränen ihr Unglück. Da tritt ihr Geliebter Luigi ein und fragt sie nach dem Grunde ihres Leides (III, 3). Dem entspricht in der französischen Vorlage die Scene III, 4, die in ihrer Einfachheit weit wirkungsvoller ist, als die von Goldoni

[1]) Mem. II, S. 256.

hier eingefügten Missverständnisse. Isabella glaubt, Luigi habe von ihrer dunklen Abkunft gehört, und fühlt sich daher, ähnlich wie Cénie, dem Geliebten nicht ebenbürtig. Luigi hingegen fürchtet, Isabella habe von seinen früheren Beziehungen zu Marianna gehört und verschmähe ihn deshalb.

Die Scene III, 4 ist eine langatmige Wiederholung des vorhergehenden. Isabella erzählt ihr Missgeschick erst halblaut der Vertranten, und diese teilt es dann Fernando mit. Der Seelenschmerz des Vaters über diese Enthüllung (Cénie IV, 3) tritt bei Goldoni ganz zurück. Der Gedanke, das Mädchen zu adoptieren, tröstet Fernando sogleich: „Figlia finor mi foste, vi sarò padre ancora“ (= Cénie IV, 3: „sois toujours ma fille“). Gleich darauf giebt sich Placida als Isabellas Mutter zu erkennen. Diese beiden folgenschweren Vorgänge hat Goldoni allzunahe aneinander gerückt. Vermutlich wollte er dadurch die Wirkung steigern.

Die Scene, wo Isabella ihre Mutter sieht, ist bei Graffigny IV, 3 weit inniger gehalten. Dasselbe gilt von der Scene IV, 4, die wir bei Goldoni in III, 7 wieder finden. Der vierte und fünfte Akt ist von Goldoni teilweise frei erfunden. Es folgt jetzt die schon erwähnte Intrigue Ansaldos. Ein Strolch giebt sich für Placidas Gemahl aus und behauptet, Isabella sei nicht seine rechtmässige Tochter. Durch diesen neuen Makel hofft Ansaldo den Bruder von seiner Liebe zu Isabella abzubringen. Neben diesen Auftritten voll derber Komik stehen erregte Eifersuchtsscenen zwischen Marianna und Luigi. Die Sprache Goldonis ist hier bisweilen voll marinistischer Geschraubtheit, wie wir dies sonst nirgends bei ihm finden. Erst in V, 15 folgt Goldoni wieder der französischen Vorlage, die in V, 5 dasselbe bringt. Don Roberto findet seine Gemahlin wieder. Die Erkennungsfreude ist allerdings nicht so rein wie in der „Cénie“; denn Roberto ist weit weniger sympathisch gezeichnet als Dorsainville; auch nimmt die Entlarvung des Strolches den grössten Teil der Aufmerksamkeit für sich in Anspruch. Während bei Graffigny Méricourt noch über seine Bosheit triumphiert und Cénie höhnisch zuruft: „vous n'êtes plus rien ici“ (IV, 3), zeigt Goldoni die Bestrafung Ansaldos auf der

Bühne (V, 16). Schergen führen ihn gefangen ab. Mit Vorliebe greift Goldoni zu diesem Mittel, die Bestrafung des Bösewichts darzustellen; ähnliches finden wir z. B. in „il Bugiardo“, „l'Incoguita perseguitata“, „il Padre di Famiglia“ u. s. w. Uns erscheint ein solcher Ausgang allerdings wenig künstlerisch, wenn sich Goldoni hier auch auf das Vorbild Molières beruft, der im „Tartuffe“ dasselbe gethan hat.

Die letzte Scene (V, 18) bringt die Vermählung von Luigi und Isabella; dann noch eine kurze moralische Betrachtung, und das Stück schliesst mit der Bitte um Beifall: „e gli uditori ci accordino di compiacenza un segno.“ In dieser Paraphrase des klassischen: „valete et plaudite“ sehen wir einen der spärlichen Anklänge an die commedia erudita.

Aus diesem Vergleich geht hervor, dass „il Padre per Amore“, übrigens eins der schwächeren Stücke Goldonis, weit hinter dem französischen Vorbild zurücksteht. Ohne rechten inneren Zusammenhang hat Goldoni entlehntes und erfundenes lose nebeneinander gereiht. Der Vers, den Goldoni nie mit Geschick gehandhabt hat, ist hier besonders schwülstig und mit dem unbedeutenden Inhalt in grellem Widerspruch.

Wie schon der Titel andeutet, steht im Mittelpunkt des Stückes Fernando, der durchaus sympathisch gezeichnet ist und mit dem verschwommenen Pantalonetypus der sonst üblichen Lustspielväter nichts zu thun hat.

Er ist zielbewusst, ein Mann der That, voll Welterfahrung und Herzensgüte. Isabella fehlt das empfindsame Gemüt Cénies. Sie ist ein naives, verschämtes und doch schon recht heiratslustiges Mädchen.

Das ganze Stück ist ein charakteristischer Vertreter für die leicht schaffende, aber seichte Muse Goldonis.

Auf ihrer italienischen Reise 1757 kam Frau Du Boccage auch nach Venedig und hielt sich eine Zeit lang im Hause des nobile Filippo Farsetti auf. In ihren Reisebriefen, hauptsächlich im achtzehnten, giebt sie uns ein farbenprächtiges Bild von der venezianischen Gesellschaft jener Zeit, besonders von den eleganten Tischgesellschaften, die Farsetti seinem franzö-

sischen Gast zu Ehren bei sich vereinte. Fast täglich verkehrte Frau Du Boccage mit der ihr geistesverwandten Gräfin Gozzi. Ferner nennt sie den französisch gesinnten Senator Luigi Querini und einen wenig bekannten Florentiner Schriftsteller Landini. Auch der abate Chiari lernte die geistreiche Pariserin kennen und widmete ihr in schmeichlerisch-kriechenden Versen seine Werke: „ses comédies, romans et lettres philosophiques dans le goût de Pope", wie Frau Du Boccage sie nennt.[1]) Ferner wurde sie in casa Farsetti auch mit Goldoni bekannt; denn sie hatte ihrem Gastgeber den Wunsch geäussert, jenen „célèbre auteur comique" zu sprechen. Beide haben uns später mit gleich begeisterten Worten von dem Eindruck berichtet, den die erste Zusammenkunft ihnen hinterliess. Als Goldoni 1762 nach Paris kam, erneute er die Bekanntschaft und verkehrte mit besonderer Vorliebe im Salon der Frau Du Boccage. Auch widmete er ihr seine Komödie „la Donna di Maneggio" (1759) in einem Brief voll überschwenglicher Ergebenheit. Noch in den Memoiren gedenkt er ihrer als der „Sappho parisienne aussi aimable que savante, qui honorait alors l'Italie de sa présence et recevait les hommages, qui étaient dus à ses talents et à sa modestie."[2]) Die Gräfin Gozzi hatte ein Trauerspiel der Frau Du Boccage „les Amazones" ins italienische übertragen. Auch Goldoni kannte dies Stück und ahmte es auf seine Weise nach. Er sagt hierüber in den Memoiren: „J'avais lu les Amazones de Mme. Du Boccage; j'imaginai une pièce à peu près du même genre; mais elle avait choisi les héroïnes du Termodonte pour sujet d'une tragédie, et je pris une femme courageuse et sensible de la Dalmatie pour le sujet d'une tragicomédie, que j'intitulai la Dalmatina" (1758).

Bisher hatte Goldoni in den wenigen exotischen Stücken, deren Stoff meist französischen Romanen entstammte, das sentimentale Sehnen nach der Natur dargestellt, z. B. „la Peruviana" im Anschluss an Graffigny „Lettres d'une Péruvienne", „la bella Selvaggia" nach Prévost „Histoire générale

---

[1]) Vergl. Neri a. a. O. S. 32.

[2]) Mem. II, S. 276—277.

des Voyages“ u. a. m. Dagegen macht sich in „la Dalmatina“ das naturvolle Kraftgefühl eines freiheitsliebenden, wilden Volksstammes lärmend breit. Es war ein glücklicher Gedanke, dass Goldoni dieses Stück nicht in unbekannte Fernen rückte, sondern nach Dalmatien verlegte, das damals bei jedem Venezianer im Mittelpunkt der Tagesinteressen stand. Die Republik Venedig hatte unter der Führung des Senators Andrea Querini Truppen nach Dalmatien geschickt, um diese Landschaft gegen die Türken zu verteidigen.

Durch ihr aktuelles Gepräge besass Goldonis „Dalmatina“[1]) einen grossen Vorzug gegenüber den „Amazoni“ der Gräfin Gozzi. Während letzteres Stück nie recht bekannt wurde, erntete Goldonis Tragikomödie ungewöhnlichen Beifall. Selbst der mit Lob kargende Patrizier Francesco Vendramin, der Besitzer des San Luca Theaters, das Goldoni damals mit Stücken versorgte, schrieb in einem Briefe: „la sola Dalmatina ha avuto l'assenso del popolo.“[2])

Ausnahmsweise steht Goldoni in diesem Stück seiner französischen Vorlage ziemlich frei gegenüber. Seine Anlehnungen sind nur allgemeiner Art.

Über den „Amazones“ der Frau Du Boccage schwebt ein antiker Hauch; statt urwüchsiger Wildheit atmet alles klassische Würde und Gelassenheit. Anders bei Goldoni, der hier mit grellen Farben arbeitet und seiner Phantasie die Zügel schiessen lässt, selbst auf die Gefahr hin, unkünstlerisch zu wirken.

Die Heldin des Stückes ist Zandira, ein dalmatisches Mädchen. Das Schiff, das Zandira in Begleitung ihres Vaters zu ihrem Verlobten Radovich bringen sollte, war von Korsaren überfallen worden, die das Mädchen als Sklavin nach Marokko entführten. Unter allerhand Fährlichkeiten befreit sich das mutige Mädchen aus der Sklaverei der Türken und findet ihren Verlobten wieder.

Zandira in ihrer unbeugsamen Entschlossenheit und Tapferkeit ist jenen Amazonengestalten nachgebildet, die Goldoni

[1]) ed. Pitteri Bd. 9.

[2]) Mantovani a. a. O. S. 118.

bei Frau Du Boccage kennen gelernt hatte. Wie dort Ménalippe im Kampf dem jungen Idas den Todesstreich versetzt (V, 3), so kämpft auch Zandira mit der Streitaxt gegen den Korsaren Ali, der sie entführen will (IV, 4). Es ist nicht zu verkennen, dass Goldonis „Dalmatina“ in ihrem naturvollen Kraftgefühl höher steht als die französische Vorlage, wenigstens dem Inhalt nach. In der Form hat Frau Du Boccage den Vorrang. Die getragene Würde ihrer Verse steht weit ab von dem gesuchten Reimgeklingel des Italieners.

Noch später in Paris ist Goldoni auf dieses Stück zurückgekommen und hat es unter dem Titel „la Schiava generosa“ zu einer Prosakomödie in zwei Akten umgearbeitet.

An den Schluss unserer Betrachtung sei ein Musikdrama Goldonis gestellt, das zwar als solches über den Rahmen vorliegender Abhandlung hinausreicht, jedoch wegen seiner engen Anlehnung an das französische hier nicht übergangen werden darf.

„Il Rè alla Caccia“ ist Goldonis bekanntester und wohl auch bester Operntext. Die Musik stammt von Baldassare Galuppi, bekannter unter seinem Theaternamen Buranello. Da es sich um ein blosses Libretto handelt, hat Goldoni keine Vorrede hierzu verfasst; es fehlt somit ein genauerer Aufschluss über die Entstehungszeit des Stückes. Spinelli[1]) erwähnt zwei Textbücher, die 1763 gedruckt sind. Ebenso heisst es in der Zattaausgabe Bd. 37, das Stück sei im Herbst 1763 zum ersten Male aufgeführt worden. Wenn auch Goldoni selbst sagt, die in den Ausgaben angegebenen Daten der Uraufführungen seiner Stücke seien durchweg irrig, so möchte ich doch in diesem Falle dabei bleiben, als Entstehungszeit des „Rè alla Caccia“ das Jahr 1763 anzunehmen; zumal die französische Vorlage zu diesem Stück (Sedaine „le Roi et le Fermier“) erst 1762 entstanden ist. Es ist wohl ein Irrtum, wenn Spinelli[2]) und nach seinem Vorgang Rabany[3]) das Jahr 1753 als Entstehungszeit annehmen wollen.

[1]) Spinelli: Bibliografia S. 192.
[2]) Spinelli a. a. O. S. 275.
[3]) Rabany a. a O. S. 400.

Goldoni wusste, dass sein „Rè alla Caccia" einen litterarisch ziemlich verbreiteten Stoff behandelte. Er sagt in den Memoiren[1]) hierüber: „le sujet de cette pièce était le même que celui du ‚Roi et le Fermier' de M. Sedaine et de ‚la Partie de Chasse de Henri IV' de M. Collé." Auf diese Angabe hin hat Pèrcopo[2]) nicht gezögert, neben Sedaine auch Collé als Vorbild Goldonis zu erwähnen. Indess hat das italienische Libretto nur Sedaine zur Vorlage und zwar schliesst es sich hieran fast wörtlich an. Mit Collé hat Goldonis Stück nicht das geringste gemein, und kann es auch nicht, da jenes Stück erst 1766 erschien. Übrigens standen beide Dichter einander ziemlich gespannt gegenüber. Collé wirft Goldonis Lustspielen Mangel an Wahrscheinlichkeit und Regelmässigkeit vor; selbst in seinen besten Stücken sei er kaum französischen Komödienschreibern dritten und vierten Ranges ebenbürtig. Und als später der „Bourru bienfaisant" von allen Seiten mit Beifall überschüttet wurde, war Collé der einzige, der an dem Stück gehässige Kritik übte. Trotz seiner friedfertigen Natur war daher auch Goldoni nicht gerade gut auf Collé zu sprechen. Sein Urteil über „la Partie de Chasse de Henri IV" ist sehr reserviert, und es verbirgt sich hinter seinem Lob wohl ein leiser Tadel, wenn er sagt „l'auteur de ‚la Partie de Chasse de Henri IV' en a fait un ouvrage très sage; il suffit, qu'il y soit question de ce bon roi, pour qu'il plaise aux Français." Diese kühle Zurückhaltung fällt umsomehr auf neben dem warmen Lob, das Goldoni Sedaine spendet. Er fühlt sich durch die reiche Handlung und den heiteren Ton dieses Stückes besonders angezogen.

Wie aus der beigefügten Tabelle[3]) hervorgeht, finden sich

[1]) Mem. III, S. 102 ff.

[2]) Wiese-Pèrcopo a. a. O. S. 478.

[3])

Goldoni:	Sedaine:	Collé:
Enrico IV.	le Roi	—
Milord Fideling	Lurewel	Le Marquis de Conching
Milady Marignon	—	—
Riccardo, cortigiano	un Courtisan	—
Gianina	Jenny	Agathe
Lisetta	Betsy	Catau
Giorgio	Richard	Richard
Pascale	Rustand	Lucas

die bei Goldoni auftretenden Personen alle bis auf eine bereits bei Sedaine vor. Sedaines Schlusswort: „il n'est qu'un pas du mal au bien“ ist auch das Leitmotiv für Goldonis Libretto, das ein echtes Rührstück ist.

Der Inhalt von Sedaines Operntext ist ziemlich einfach Der Höfling Lurewel, der in der ganzen Gegend als gewissenloser Lüstling verschriehen ist, hat am Morgen das Dorfmädchen Jenny, die nahe dem Edelsitz ihre Schafe hütete, mit Gewalt auf sein Schloss entführt. In ohnmächtigem Zorn vernimmt der Pächter Richard, Jennys Geliebter, diese Frevelthat und sinnt auf Rache; da naht ihm Jenny, die durch einen glücklichen Zufall dem Grafen entkommen ist. Denn dieser wurde unerwartet vom König zu einer in der Nähe stattfindenden Hofjagd geladen. Etwas beruhigt tritt Richard nun seinen Dienstgang durch den Wald an. Hier rettet er den König, der sich ihm nicht zu erkennen giebt, aus schwerer Lebensgefahr und geleitet ihn nach seiner Hütte, um ihm bei dem hereingebrochenen Unwetter Obdach zu gewähren. Bald fasst Richard Zutrauen zu dem gütigen Herren, den er für einen Höfling hält und klagt ihm sein Leid. Da tritt Lurewel ins Zimmer, der sich bei dem Unwetter gleichfalls verirrt hat und von den Forstwärtern als vermeintlicher Wilderer festgenommen worden ist. Zornig stellt der König ihn wegen der Entführung zur Rede; dem getreuen Pächter aber verheisst er alle Zeit Gnade und giebt ihm zu der Ehe mit Jenny seinen Segen.

Goldonis „Rè alla Caccia“ hat in den Hauptzügen den gleichen Inhalt, sodass wir beide Stücke Scene für Scene miteinander vergleichen können. Die einleitenden Scenen I, 1—2 schliessen sich an Sedaine II, 4 an. Milord Fideling rühmt sich dem Höfling Riccardo gegenüber, er habe am Morgen das Dorfmädchen Gianina entführt. Darauf hat Goldoni einige Eifersuchtsscenen in echt italienischem Geschmack eingefügt (I, 3—5). Milady Marignon überhäuft ihren früheren Geliebten Fideling wegen seiner Untreue mit heftigen Vorwürfen.

Die Scenen I, 6—9 schliessen sich genau an Sedaines ersten Akt an. In I, 7 giebt Goldoni die entsprechende Scene

des Originals (I, 6) wörtlich wieder. Voll Zorn gegen den adligen Verführer lässt Giorgio seine schüchterne Schwester Lisetta, die ihm Gianinas Rückkehr mitteilen will, kaum zu Worte kommen. Selbst die schüchterne Bitte des Mädchens, ihr Bruder solle die zurückgekehrte Geliebte nicht etwa schelten, findet sich hier wie dort. Gleich eng folgen auch die nächsten Scenen der französischen Vorlage. Freudig schliesst Giorgio die Geliebte in die Arme, und diese erzählt, wie sie sich durch einen kühnen Sprung vom Balkon gerettet hat. In wenigen Zügen weicht Goldoni von Sedaine ab. Richard und Jenny sind voll rührseliger Innigkeit. Giorgio und Gianina haben die Leidenschaft heissblütiger Südländer. Den Rest des ersten Aktes (I, 10—14) füllen frei erfundene Liebesscenen zwischen Lisetta und Pascale aus.

Der zweite Akt schliesst sich wieder eng an Sedaine an. Wie dort (II, 1) die beiden Forstwärter, so sind es hier Giorgio und Pascale, die im finstern durch den Wald tappen. In II, 2 sehen wir in beiden Stücken den König, der bei dem Unwetter sein Gefolge verloren hat und nun hilflos umher irrt. Der Wortlaut ist in beiden Scenen der gleiche (che mi giova l'esser rè = que me servent la royauté et le trône et la majesté). Ebenso stimmen auch die Scenen II, 3 Wort für Wort überein.

II, 5—7 enthält genau wie Sedaine II, 4—5 die Gefangennahme des Milord, der sich gleichfalls im Walde verirrt hat und in der Finsternis von den Waldwärtern für einen Wilddieb gehalten wird.

II, 10—17 schliesst sich Scene für Scene an Sedaines dritten Akt an, nur dass bei Goldoni die komische Alte, Richards Mutter, fehlt. Mit Ungeduld harren Gianina und Lisetta der Rückkehr Giorgios. Da klopft es, und der Erwartete tritt mit dem König ein, den er natürlich noch nicht kennt. Rasch tragen die Mädchen den Hungernden ein bescheidenes Mahl auf. Giorgio klagt dem Fremden, wie er von dem Übermut des Milord zu leiden habe, und jener verspricht, so viel in seiner Macht stehe zu helfen. Wörtliche Anlehnung finden wir wieder in II, 17 (= Sedaine III, 14). — Da wird

der Milord ins Zimmer geführt. Mit zornigen Drohungen fährt er auf Giorgio los, weil die Forstwärter ihn im Walde gefangen genommen haben. Plötzlich gewahrt er den König und erkundigt sich sofort mit heuchlerischer Fürsorge nach dessen Befinden. Dieser tadelt ihn wegen der Entführung Gianinas aufs heftigste, und ohne sich durch seine Ausflüchte beirren zu lassen, befiehlt er, ihn gefangen abzuführen. Den treuen Forstaufseher aber erhebt er in den Adelstand. So hat Goldoni in dem bekannten Streben, die Handlung seiner Stücke möglichst reich zu gestalten, den Inhalt von Sedaines dreiaktigem Stück auf seine beiden ersten Akte zusammengedrängt. Der dritte Akt ist von Goldoni durchweg frei erfunden und dient dazu, auch die übrigen Personen königliche Gerechtigkeit und Belohnung erfahren zu lassen. Die Milady verzeiht nochmals dem Milord seine Untreue und reicht ihm die Hand. Pascale, dem der König die Stelle eines Kapitäns versprochen hat, vermählt sich mit Lisetta, und das Stück schliesst mit einem farbenprächtigen Reigen.

Sedaines Stück ist schlichter aber inniger gehalten. Alles atmet sentimentale Empfindsamkeit; es verherrlicht das Landleben mit seinen stillen Freuden, die lautere unschuldige Liebe zweier naturvoller Menschen und das väterliche Verhältnis eines Königs zu seinem Volk, das erträumte Freiheitsideal jener Zeit. Goldonis Libretto ist weit weniger tief angelegt, sondern mehr auf wirksame Bühnenerfolge zugeschnitten. Das Stück hatte daher auch ziemlichen Beifall und hielt sich lange auf dem venezianischen Theater.

Noch sei in Kürze des Trauerspiels „Enrico. rè di Sicilia“ gedacht, dessen Quellengeschichte bereits erörtert worden ist, allerdings zum Teil irrig. Goldoni sagt in den Memoiren (I, S. 323): „j'avais pris le sujet dans ‚le mariage de vengeance‘, nouvelle insérée dans le roman de ‚Gil Blas‘. C'est le même fonds, que celui de ‚Blanche et Guiscard‘ de M. Saurin de l'Académie française.“ Dass Gil Blas, der im 18. Jahrhundert von europäischer Berühmtheit war, auch in Venedig gelesen wurde, darf uns nicht Wunder nehmen. Die unverkennbare Anlehnung Goldonis an eine Episode dieses Romans (Buch II,

Kap. 4) hat Peter überzeugend nachgewiesen.[1]) Malamani hingegen liess sich dadurch, dass unser Dichter auch Saurin erwähnt, dazu verleiten, auch dieses Stück als Quelle für Goldonis „Enrico“ anzunehmen. Malamani sagt: „era tratta dal ‚Gil Blas‘ del le Sage e dal ‚Bianca e Guiscardo‘ del Saurin.“ [2]) Letzteres ist aber unmöglich, denn Saurins „Blanche et Guiscard“ ist, wie auch Quérard „la France littéraire“ angiebt, erst 1764 entstanden. Goldonis „Enrico“ hingegen muss weit früher angesetzt werden. Spinelli, Malamani und Peter nahmen 1737 als Entstehungsjahr an, wie auch Goldonis Memoiren (I, S. 323) vermuten lassen. Rabany nennt das Jahr 1748, das aber sicher zu spät ist. Vielleicht kann eine Bemerkung Goldonis in der Vorrede zum 16. Bande der Pasqualiausgabe Anhalt zu genauerer Datierung bieten.[3]) Goldoni berichtet Friedrich Christian, der Sohn des Kurfürsten von Sachsen habe einer Aufführung des „Enrico“ beigewohnt. Goldoni habe dem hohen Herren ein Exemplar dedicieren wollen, doch habe er es unterlassen müssen, da jener incognito gereist sei. Friedrich Christian von Sachsen hielt sich 1740 einige Zeit in Venedig auf. Das Stück ist also wohl 1740 entstanden. Es sei noch bemerkt, dass das in der königl. Bibliothek zu Dresden befindliche Exemplar gleichfalls die Jahreszahl 1740 trägt.

[1]) Vergl. A. Peter, Progr. des Gymn. zum heil. Kreuz. Dresden 1898. S. 25 ff.

[2]) Malamani a. a. O. S. 212.

[3]) ed. Pasquali. Bd. 16. S. 7.

Schluss.

Die hier betrachteten Lustspiele nehmen in dem umfangreichen Werk Goldonis keinen so breiten Raum ein, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Mag auch noch dies oder jenes Lustspiel hinzukommen, dessen Stoff aus französischen Romanen und Reiseschilderungen entlehnt ist, immerhin bleibt Goldoni bei seinen 200 Theaterstücken der Ruhm einer überaus fruchtbaren Phantasie gesichert. Nicht war es Gedankenarmut, die ihn ab und zu veranlasste, seine Stücke fremden Autoren zu entlehnen. Vielmehr wollte unser Dichter durch Herübernahme französischer Komödien die heimische Schaubühne veredeln. Nur durch jene jahrelange geschickte Nachahmung ist es erklärlich, wie Goldoni am Lebensabend für die Comédie française französische Lustspiele ganz im Geschmack des Pariser Publikums schreiben konnte. Sein „Bourru bienfaisant“ nimmt in der Litteratur jener Zeit einen ehrenvollen Platz ein und wurde von den Kritikern einstimmig bewundert.

Litteratur.

C. Goldoni: Opere teatrali. Zatta, Venedig 1788—95. 44 Bde.
C. Goldoni: Commedie. Pasquali, Venedig 1761 ff. 17 Bde.
C. Goldoni: Commedie. Fantino, Turin 1756—58. 13 Bde.
C. Goldoni: Commedie. Neapel 1758—66. 20 Bde.
C. Goldoni: Nuovo teatro comico. Pitteri, Venedig 1757—63. 10 Bde.
Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. Paris 1787. 3 Bde.
Mémoires de M. Goldoni. ed. E. v. Löhner, Venedig 1883. Bd. 1.
H. Noë: C. Goldonis Memoiren. Programm des 2. Gymnasiums. Graz 1895.
A. G. Spinelli: Bibliografia Goldoniana. Mailand 1884.
E. Masi: Studj sulla storia letteraria del secolo XVIII. Florenz 1891.
M. Landau: Italienische Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Berlin 1899.
M. Landau: C. Goldoni. Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1896 Nr. 52, 53.
L. Carrer: Vita di C. Goldoni. Venedig 1824. 3 Bde.
F. Galanti: C. Goldoni e Venezia nel secolo XVIII. 2. Aufl. Padua 1882.
Ch. Rabany: de C. Goldonio Italicae Scenae Correctore. Diss. Paris 1893.
Ch. Rabany: C. Goldoni, le théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle, Paris 1896.
G. Giacosa: l'Arte di C. Goldoni. Proemio alle „commedie scelte". Mailand 1902.
Wiese-Pèrcopo: Italienische Litteraturgeschichte. Leipzig 1899.
E. Masi: Parrucche e Sanculotti nel secolo XVIII. Mailand 1886.
Klein: Geschichte des Dramas. Bd. 1—13. 1868 ff.
P. G. Molmenti: La Storia di Venezia nella vita privata, 2. Auflage. Turin 1880.
P. G. Molmenti: C. Goldoni. Venedig 1880.
Urbani de Gheltof: Lettere di C. Goldoni. Venedig 1880.
E. Masi: Lettere di C. Goldoni. Bologna 1880.
E. Maddalena: Lettere inedite del Goldoni. Neapel 1901.
D. Mantovani: C. Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia. Carteggio inedito. Mailand 1885.
A. Aloi: Il Goldoni e la commedia dell'Arte. Catania 1883.
V. Malamani: Nuovi Appunti e Curiosità Goldoniane. Venedig 1887.
V. Rattl: C. Goldoni. Asti 1874.

A. Neri: Aneddoti Goldoniani. Ancona 1883.

E. Maddalena: Giuoco e Giuocatori nel Teatro del Goldoni. Wien 1898.

E. Maddalena: Paravia e Goldoni. Feltre 1900.

E. Maddalena: Bricciche Goldoniane. Pitigliano 1898.

E. Maddalena: La Serva amorosa. Sonderabdruck der Rivista Dalmatica, Zara 1899. I. Heft 5, 6.

E. Copping: Alfieri and Goldoni: their lifes and adventures. London 1857.

S. Schandorph: Goldoni og Gozzi. Episode fra det 18de Aarhundredes italienske Literatur. Diss. Kopenhagen 1874.

H. A. Lüder: C. Goldoni in seinem Verhältnis zu Molière. Leipziger Diss. Oppeln 1883.

J. Škola: Corneilles ‚le Menteur‘ und Goldonis ‚il Bugiardo‘ in ihrem Verhältnis zu Alarcons ‚la verdad sospechosa‘ Programm der k. k. Staats-Realschule, Pilsen 1883.

Inhaltsverzeichnis.

Vita.

Ich, Walther Johannes Merz, evangelisch-lutherischer Konfession, wurde am 16. Januar 1880 zu Chemnitz geboren. Den ersten Unterricht empfing ich seit Ostern 1886 auf der höheren Knabenschule meiner Vaterstadt. Ostern 1891 trat ich in die Quinta des Realgymnasiums zu Chemnitz ein, das ich Ostern 1899 mit dem Reifezeugnis verliess. Ich bezog sodann die Universität Leipzig, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. Ostern 1900 besuchte ich auf ein Semester die Universität Heidelberg. Meine akademischen Lehrer waren hier die Herren Professoren und Docenten Braune, Hoops, Fritz Neumann und Vossler. Michaelis 1900 kehrte ich nach Leipzig zurück. Hier hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren und Docenten: v. Bahder, Birch-Hirschfeld, Duchesne, Elster, Heinze, Hofmann, Schmarsow, Settegast, Sievers, Volkelt, Wülker und Wundt. Dem romanischen und englischen Seminar gehörte ich je 4 Semester als O. M. an. Ferner nahm ich an den Übungen der Herren Lektoren Duchesne und Lake teil. Ein Semester besuchte ich das philosophisch-pädagogische Seminar und zwei Semester das praktisch-pädagogische Seminar (Neuphilologische Abteilung).

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu grossem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Prof. Dr. Birch-Hirschfeld für die Anregung zu dieser Arbeit.